

Inhalt.



Erster Abschnitt.

Von Erkenntniß der Claviere.

Zweyter Abschnitt.

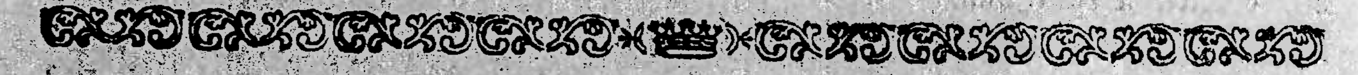
Von den Noten.

Dritter Abschnitt.

Von der Mensur oder Zeitmaaße der Noten.

Vierter Abschnitt.

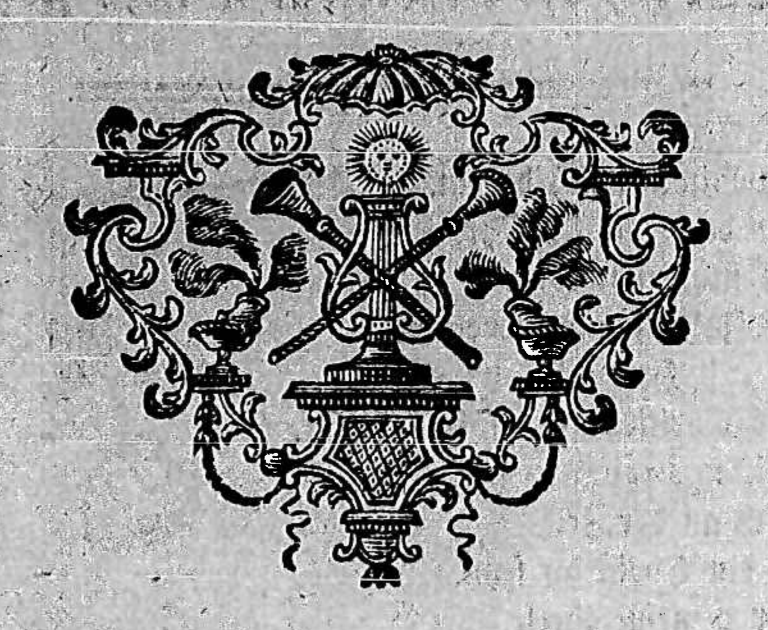
Von der Fingersetzung und vom Accorde.



Register

der Lieder, die in diesem Buche stehen.

Register.



Verbesserungen

zu Wiedeburgs sich selbst informirenden Clavierspieler.

Pag.

3. §. 4. lin. 1. durchstreich das letzte Wort: in.

4. §. 2. lin. 7. statt: der der 7te, lies: der der 8te.

5. §. 4. lin. 3. seiner 3 Finger, lies: seiner 5 Finger.

13. §. 8. lin. 4. Cap. 13. lies: Cap. 14.

17. §. 8. lin. 7. hier müssen die Commata also stehen: c, des d, es e, f, ges g, as a, b h.

21. §. 5. lin. 2. schlage, lies: so schlage.

23. §. 10. lin. 3. (den kleinen Finger) lies: (dem kleinen Finger)

24. §. 15. im Exempel. Hie muß der kleine Strich unter dem 17ten Buchstaben fis stehen, nicht aber unter dem 14ten Buchstaben fis.

34. §. 2. lin. 1. ie leichter die, lies: ie leichter einem die.

38. §. 4. lin. 1. daß eingestrichne, lies: daß das eingestrichne.

41. §. 3. lin. 1. H ē f h. Hier muß das letzte h auch einen Strich haben, als H ē f h̄.

54. §. 1. lin. 8. *Spatium*, lies: *Semitonium.*

ibid. §. 2. lin. 4. Gleich im Anfange; durchstreiche das Wörtlein: gleich.

55. §. 3. lin. 25. vorgezeichnet hat, durchstreiche: vorgezeichnet.

58. §. 3. lin. 4. wie solche Beziehung, lies: wie denn solche Beziehung.

Pag.

64. 8) lin. 3. oft solches. lies: solches oft.

67. lin. 25. hat. lies: habe.

75. lin. 6. *Ambitus*, lies: *Ambitum.*

108. lin. 22. in den beyden, lies: bey den beyden.

109. Im Choral lin. 4. die 7te Note f muß statt der 3 eine 4 über sich haben.

136. lin. 1. 2. geschehen, lies: ausgelassen.

146. lin. 5. 6. streich aus: welche mit einer kleinen Zahl angezeiget worden.

148. lin. 6. statt 1500. 2. lies: 1500. 1.

156. lin. 4. Tact. 2. über die 4 Achtel muß statt 1224, 1234 stehen.

151. lin. 7. statt 1730. 3. lies 730. 3.

152. lin. 7. statt 319. 2. lies 319. 3.

153. lin. 10. statt 1105. lies 1105. 6.

159. lin. 5. statt 294. 2. lies: 294. 3.

ibid. lin. 10. Tact 2. statt 4 2 lies: 4 3

163. lin. 5. statt 613. 1. lies: 694. 6.

166. lin. 1. über der 4ten Note g stehet 5, muß aber 1 seyn.

167. lin. 2. über der 4ten Note e stehet 2, muß aber 1 seyn.

170. §. 4. lin. 4. die Achtel müssen so stehen, als: ; und die Sechszehntheile also: . wie man sie denn also gestaltet auch im Hallischen Gesangbuche abgedruckt findet.

Pag.

180. §. 12. lin. 4. bey den zufälligen Tertien der halben Thöne, stehet bey der 9ten Tertie vor a und e ein doppel Creutz, vor a aber muß nur ein gewöhnlich Creutz, nemlich also ✕ stehen.

ibid. Unter den gebräuchlichen Tertien ist die eilfte Tertie $\frac{\text{ais}}{\text{f}}$ wegzustreichen.

185. §. 4. lin. 12. diese drey Thöne g; dis beygesetzte g streiche aus.

192. lin. 4. Tact 2. über groß D muß ein solcher Strich (‾) stehen, wie auch ebendaselbst lin. 6. Tact 2. über groß D eben ein solcher Strich (‾).

193. lin. 2. muß über A ein ✕ stehen.

194. lin. 2. Tact 2. muß über e ein ✕ stehen.

198. §. 4. lin. 5. lernet, lies: lerne.

204. lin. 4. Tact 2. muß unter Des dur der Accord, der unter B moll stehet, gesetzet werden; und unter B moll, was unter Des dur stehet.

Pag.

205. lin. 5. statt 263. lies 253.

ibid. lin. 13. statt 146. lies 147.

ibid. lin. 16. durchstreiche 276.

213. lin. 3. muß unter der letzten Note d noch h (als die 6te zu d) stehen.

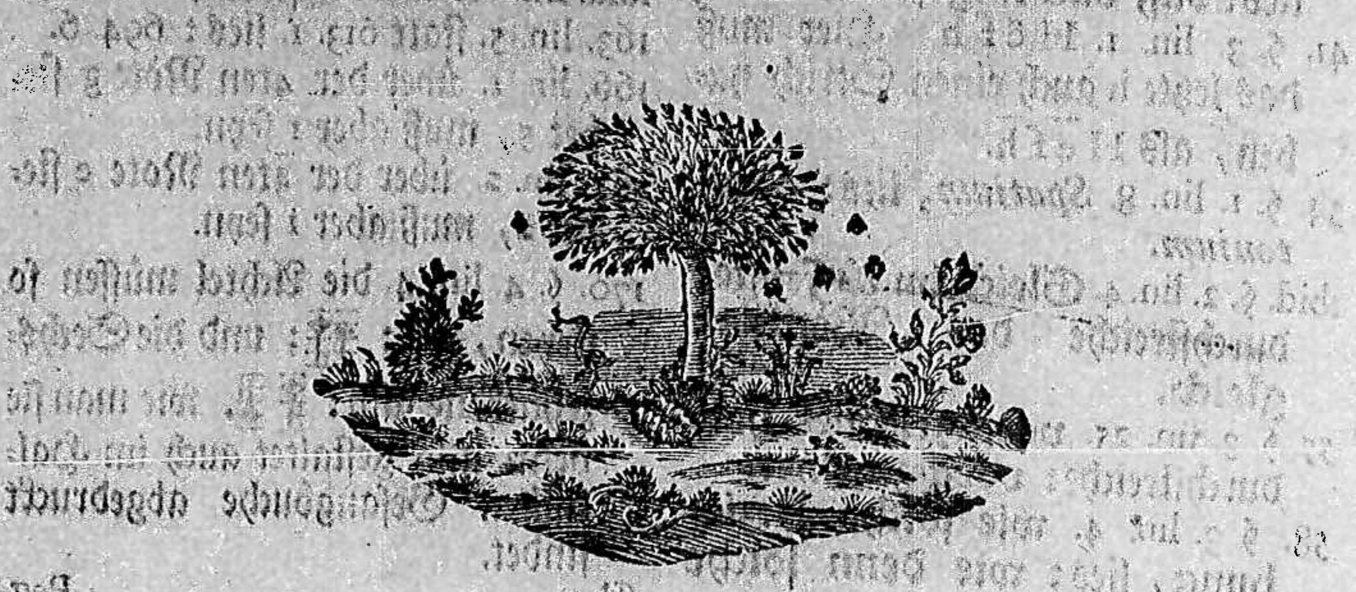
214. lin. 3. Tact. 3. müssen h cis, nicht aber g cis, Achtel seyn.

215. lin. 1. Tact 6. müssen in den beyden letzten Noten nicht a d, sondern c d, Achtel seyn.

216. lin. 5. Tact. 1. die beyden letzten Noten müssen nicht $\frac{\text{f}}{\text{d}}$ sondern $\frac{\text{d}}{\text{h}}$ seyn.

220. lin. 1. im letzten Griff muß das fis ein doppel Creutz haben, als ✕✕ oder also ✕.

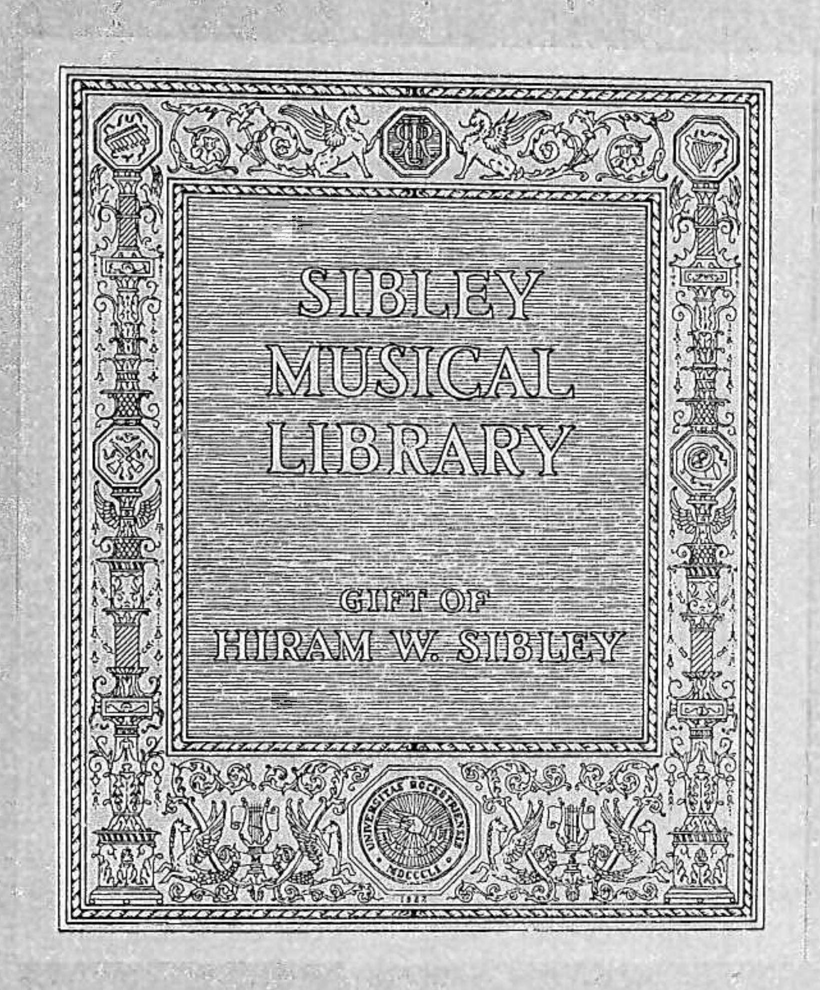
Solte sich sonst noch etwa ein geringer Druckfehler finden, etwa ein n statt eines m, oder daß ein Distinctions-Zeichen ausgelassen, das wird der Leser gütigst entschuldigen und corrigiren.



... bey den ...
... der selben Töne, stehet
... gen Tertie vor a und c
... el Creutz, vor a aber muß
... gewöhnlich Creutz, nem
... stehen.
... den gebräuchlichen
... ist die eilfte Tertie
... eichen.
... 19. diese drey Ther
... esetzte g streiche aus.
... Tact 3. über groß D
... er Strich (‒) stehen, wie
... endaselbst lin. 6. Tact 2.
... oß D eben ein solcher
(‒).
... muß über A ein ... stehen.
... Tact 2. muß über e ein #
...
... 5. lernet lies: lerne
... Tact 2. muß unter Des der
... rd, der unter B moll ste
... ehet werden; und unter
... oas unter Des dur stehen.

... statt 263. lies 253.
ibid. lin. 19. statt 146. lies 147.
ibid. lin. 10. durchstreiche 276.
... muß unter der letzten Note
... h h (als die 6te zu d) ste-
...
... Tact. 3. müssen h cis nicht
... s, Achtel seyn.
... Tact 6. müssen in den bey-
... en Noten nicht a d, son-
... Achtel seyn.
... Tact. 1. die beyden letzten
... müssen nicht f d sondern d h
...
... m letzten Griff muß das
... oppel Creutz haben, als
... also ✕.
... sonst noch etwa ein ge-
... Druckfehler finden, etwa
... tt eines m, oder daß ein
... ons-Zeichen ausgelassen,
... der Leser gütigst ent-
... n und corrigiren.




SIBLEY
MUSICAL
LIBRARY
GIFT OF
HIRAM W. SIBLEY

Anderer Theil des sich selbst informirenden Clavier-Spielers,

oder

deutlicher und gründlicher Unterricht

zur Selbst-Information im

General-Baß,

beydes,

um einen Choral nach demselben zu spielen,

als auch den eigentlichen General-Baß beym Accompagnement

und zwar ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, daraus zu erlernen:

deutlich und mit Fleiß weitläuftig abgefasset,

und durch und durch mit vielen Exempeln und einer Kupfertafel erläutert,

von

Michael Johann Friedrich Wideburg,

Organist an der grossen Lutherischen Kirche zu Norden in Ostfriesland.



Halle, gedruckt und verlegt im Waisenhause, 1767.

Dem
Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

HERRN

Friedrich Erdmann,

Fürst zu Anhalt,

Herzog zu Sachsen, Engern und Westphalen,
Grafen zu Ascanien,
Herrn zu Bernburg und Zerbst,
Freyen Standes-Herrn zu Pleß in Schlesien rc. rc.
Sr. Allerchristlichsten Majestät
Hochbestallter General-Lieutenant, Chef eines Regiments
zu Fuß,
und
des Königl. Pohln. weissen Adler-Ordens Ritter rc.

Meinem Gnädigsten Fürsten
und Herrn.

Dem

Hochgebohrnen Grafen und Herrn,

HERRN

Christian Friedrich,

des Heil. Röm. Reichs Grafen zu Stollberg,
Königstein, Rochefort, Wernigeroda
und Hohenstein,
Herrn zu Epstein, Münzenberg, Breuberg, Aigmont,
Lohra und Klettenberg,
wie auch
auf Peterswaldau, Kreppelhof und Janowitz in Schlesien rc.
Domherr zu Halberstadt rc.

Meinem Gnädigsten Grafen
und Herrn.

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr.

Hochwürdiger Hochgebohrner Reichsgraf,
Gnädigster Graf und Herr.

Eine liebliche Folge oder Abwechselung musicalischer Klänge und eine eben so natürliche als Kunstmässige Vereinigung derselben zu erfinden, oder die von andern schon erfundene dem Gehör empfindlich zu machen, ist von je her eine Bemühung und Kunst gewesen, welche dem menschlichen Geschlecht viel Vergnügen gemacht hat.

Wie

Wie mancher unnützer und unnöthiger Kummer ist schon durch die Music vertrieben, wie viele fruchtlose, ja gar schädliche Gedanken sind dadurch gehemmet und verhindert, und wie manches von wichtigen Geschäften ermüdetes Gemüth ist schon dadurch erquicket, ermuntert und erfreuet worden; zu geschweigen, was Christen aus der Music zur Erbauung in ihrem Christenthum zum Lobe GOttes vor Nutzen geschöpfet.

Diese reitzende und dem menschlichen Geschlechte so gefällige Ton-Kunst ist es, womit Hohe und Niedrige, ja gar Monarchen und Regenten der Welt, manche Stunden ihres Lebens nicht nur ohne Schaden, sondern auch mit Nutzen zugebracht haben. Die Beweise davon sind offenbar.

Ob nun gleich der Mißbrauch der Ton-Kunst fast allgemeiner scheinet zu seyn, als ein GOtt gefälliger rechter Gebrauch derselben; so bleibet sie doch bey edlen und guten Seelen, welche den liebreichen wohlthuenden Schöpfer in der Creatur kennen und loben, ein gar grosses Kleinod, das dem menschlichen Geschlechte zu einer sonderbaren Erquickung in diesem Jammerthale von GOtt ist gegeben und bis auf diese Stunde erhalten worden.

Alles

Alles dieses hat mich bewogen, den Liebhabern der Music, nach meinem geringen Vermögen, die Lehre vom General-Baß so weitläuftig und deutlich vorzutragen, damit ich noch manchem eine Lust zu der edlen Ton-Kunst machen und Gelegenheit zur Selbst-Information geben möchte.

Da nun **Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten**, wie auch **Ewr. Hochgräfl. Gnaden**, als hohe Kenner und Liebhaber der Harmonie, der musicalischen Welt bekant sind, eben wie auch **Deroselben** hohe Gnade und Leutseligkeit mir nicht unbekant geblieben ist; so hat beydes mich gereitzet, und so kühn gemacht, gegenwärtiges musicalisches Lehr-Buch **Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten**, wie auch **Ewr. Hochgräfl. Gnaden**, in tiefster Submission zu dediciren, mit unterthänigster Bitte, selbigem einen kleinen Platz bey **Deroselben** andern musicalischen Schriften zu gönnen, und nach der **Ihro** angebohrnen **Hochfürstl.** und **Hochgräfl.** Gnade zu entschuldigen, wenn ich mich hierin von meinem Ehrfurchts-vollen Herzen zu einem gar zu kühnen Unternehmen hätte verleiten lassen.

Solche unverdiente Gnade würde mich Lebens-lang noch mehr verbinden, aufs innigste zu wünschen, daß GOtt, die

einzige Quelle alles wahren Guten, Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten, wie auch Ewr. Hochgräfl. Gnaden, und Deroselben gesamten hohen Hause alles Wohlergehen möge angedeihen lassen, der ich in tiefster Ehrfurcht ersterbe

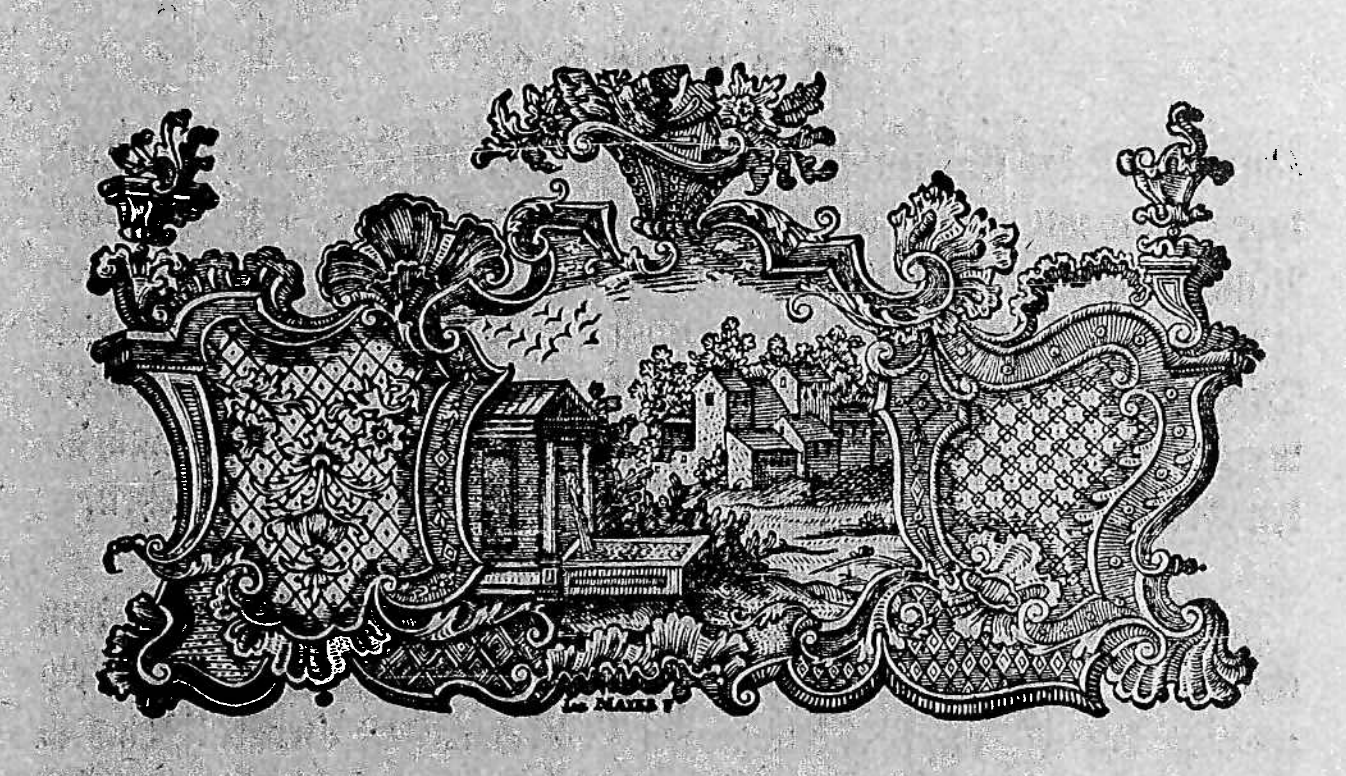
Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr,

Hochwürdiger Hochgebohrner Reichsgraf,
Gnädigster Graf und Herr,

Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten,
Ewr. Hochgräflichen Gnaden,

Norden, den 12ten Martii,
1767.

unterthänigst gehorsamster Knecht,
Mich. Joh. Friedr. Wiedeburg.



Vorrede.

Wer den ersten Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers kennet oder besitzet, der kan sich schon vorstellen, auf welche Art in diesem andern Theile die Lehre vom General-Baß werde abgehandelt worden seyn, nemlich so deutlich und weitläuftig, als es zur Selbst-Information erforderlich ist. Eben hiedurch wird sich diese Abhandlung von den andern gedruckten Anweisungen zum General-Baß wohl am meisten unterscheiden. Der Trieb zur Deutlichkeit hat mich bewogen, so weitläuftig zu schreiben, so, wie die Wichtigkeit einiger dem Anfänger nöthigen Materien Schuld daran ist, daß zuweilen etwas mehr als einmal darin vorkömmt; als da ist, die Lehre von den motibus, von den Ausweichungen, von der Verdoppelung der Terzie oder Sexte beym Sexten-Griff, vom Quinten- und Octaven-Verbot, von der Präparation und Resolution der Dissonanzien u. d. g. Ein Anfänger meynet oft, die

ganze Kunst des General-Basses bestünde bloß im Treffen der Signaturen, und hat er freylich auch genug daran zu lernen; daher er denn Anfangs auf das andere so genau nicht attendiret: lieset er aber von erwähnten Materien mehr als einmal etwas, so lernet er auch diese Dinge nach und nach in Acht nehmen, bis er endlich einsehen lernet, worin eigentlich eine geschickte Fortschreitung der rechten Hand nach allen ihren Stimmen bestehet, und worauf dabey vornemlich zu sehen.

Es sind nun beynahe 30 Jahr, daß ich in der Music und in dem General-Baß informiret habe, da ich denn Zeit gehabt habe, auf Vortheile zu denken, um dadurch meinen Lehrlingen den General-Baß so leicht als möglich zu machen, doch, ohne einem gründlichen Unterrichte dadurch einigen Abbruch zu thun. Diß wird man meinem ganzen Tractat ansehen können, indem nicht allein verschiedene Einwürfe, welche Anfänger, denen der Informator Freyheit zu reden und zu fragen gibt, wol machen wollen, aufs deutlichste sind beantwortet worden; sondern es kommen auch verschiedene Hülfs-Mittel darin vor, um das wichtigste desto besser fassen und behalten zu können, als da ist, wie die Intervalla, sonderlich die Quinten, am geschwindesten und leichtesten zu lernen; wie die Einrichtung aller 24 Ton-Arten leicht geschehen kan; weiter, von der Präparation und Resolution aller Dissonanzien 2c.

Es ist immer Schade, wenn mancher Lehrbegieriger einen solchen Informator antrifft, der selbst fast nicht mehr vom General-Baß weiß, als daß er die vorgeschriebene Griffe ziemlich hat treffen gelernet, von welchem der Schüler dann auf eine ziemlich mechanische Weise im General-Baß informiret wird. Bey welcher elenden Information man hernach die unnütz verflossene edle Zeit am meisten bedauret; denn das

wenige

wenige ausgegebene Informations-Geld wird leicht und bald vergessen, wenn man nur was gründliches gelernet hätte.

Es ist derohalben bey der Information im General-Baß nicht ohne Nutzen, wenn man mit seinen Discipeln fleissig über denselben raisonniret und Gespräche anstellet, um ihnen eine gute Theorie beyzubringen, als welche bey dem General-Baß sehr nöthig ist, wenn man nicht ein ungeschickter und unwissender Practicus werden und bleiben will. Deswegen ich dann meinen Discipel bey der Information im General-Baß zuweilen gar nicht beym Clavier gelassen habe, sondern die ganze Stunde mit mündlichem Dociren des General-Basses zugebracht; welches einem Lehrbegierigen dann auch so wohl gefiel, daß ihm dabey die Zeit gar nicht lang wurde. Ich habe wohl, und zwar nicht ohne Nutzen, ein Buch zum Grunde geleget, solches ihm erkläret und weitläuftig darüber geredet. Hiezu habe etliche mal den **treulichen Unterricht im General-Baß des Herrn D. Kellners** gebraucht, weil solches Büchlein allenthalben vor wenig Geld zu haben ist, und einem Lehrmeister Gelegenheit genug geben kan, seinen Discipeln den General-Baß gründlich beyzubringen. Indessen habe doch gefunden, daß dieses Buch zur Selbst-Information (als wozu es auch nicht geschrieben ist) nicht deutlich genug ist, wie verschiedene, die es vor sich gelesen, geklaget haben. Dadurch aber wird diesem Tractat so wenig als den andern musicalischen Büchern etwas von ihrem wahren Werthe benommen, denn sie sind nicht in der Absicht, sich selbst daraus zu informiren, gedruckt worden.

Ich habe also einen Versuch machen wollen, ob nicht, wenigstens die Lehre vom General-Baß (denn ich gestehe gerne, daß man dergleichen Versuch von Spielung der Hand-Sachen, sonderlich nach der heu-

tigen galanten Spiel-Art, wohl nicht bald machen wird, nemlich ohne Hülfe eines Lehrmeisters sich selbst darin geschickt machen zu können, als welches wohl noch ein pium desiderium in der Music bleiben möchte) also könte abgehandelt werden, daß ein Liebhaber sich daraus selbst informiren könte. Wenn nur fleissige, muntere und rechte Liebhaber der Selbst-Information die Probe machen wolten, so zweifele nicht am guten Fortgang. Solten nun gleich nicht alle Liebhaber der Music, welche mein Buch zur Selbst-Information beliebten zu gebrauchen, den General-Baß und das Accompagnement (so weit ich solches lehre) daraus von selbsten wirklich lernen; so könte man daraus noch nicht schliessen, daß niemand solchen daraus lernen könte: denn wie mancher Schüler hat einen guten Lehrmeister, und bleibet doch ein Stümpler, da andere, die eben denselben Informatorem haben, doch was rechtschaffenes lernen. Ich zweifele nicht, es werde mancher etwas nützliches aus diesem Buche lernen, und zwar auf eine so leichte Art, als möglich ist.

Ferner möchte etwa einer sagen: es thäte diese Art der Abhandlung vom General-Baß der Information Schaden, es würden einem dadurch die Scholaren entzogen; allein, wer was rechtes verstehet, dem wird nicht bange dafür seyn. Denn, zu geschweigen, daß es viele Liebhaber der Music und des General-Basses gibt, welche keine Lust zur Selbst-Information haben, sondern viel lieber einen Informatorem haben wollen, so wird ein geschickter Lehrmeister eben hiedurch befreyet, mit seinem Discipel die Grund-Sätze des General-Basses vorzunehmen, und kan deswegen bald mit ihm zur nähern Anweisung und Uebung im General-Baß schreiten, als welches weniger verdrießlich ist. Zudem kan man einem, der kein Geld, Zeit oder Gelegenheit hat, sich von einem

Lehr-

Lehrmeister informiren zu lassen, ja leicht das Vergnügen gönnen, daß ihm Gelegenheit gegeben wird, etwas deutliches vom General-Baß zu seiner Lust und zu seinem Nutzen zu lesen und verstehen zu lernen. Vielleicht möchte dieses Buch manchem bey der Information selbst noch brauchbar und dienlich seyn.

Was nun die Einrichtung dieser Abhandlung betrift, so kan davon das am Ende befindliche Inhalts-Register Nachricht geben; ich habe diejenige erwählet, welche nach meiner Einsicht meinem Zwecke am gemässesten zu seyn schiene. Die Marginalien zeigen kürzlich den Haupt-Inhalt eines jeden §phi. Ob ich gleich den ersten Abschnitt dem Lieder-Spielen nach dem General-Baß gewidmet habe, so enthält er doch nur 12 Lieder-Melodien, welche aus dem grossen Hallischen Gesang-Buch genommen worden. Wann die Herausgabe des Wernigeröder Choral-Buchs ein wenig früher geschehen wäre, so würde ich die Melodien-Exempel dieses andern Theils daraus genommen haben, weil in diesem Choral-Buche viele stark bezifferte und theils schwere Bässe zu finden sind, die schon einen geschickten Choral-Spieler erfordern, obgleich auch viele leichte und gewöhnliche Bässe darinnen sind; also, daß dieses Choral-Buch, welches mit den beliebten deutlichen Breitkopfischen Noten gedruckt ist, für viele Liebhaber nach den verschiedenen Stuffen ihrer Fertigkeit im General-Baß sehr schön zu gebrauchen ist. Wer den ersten Theil meines Clavier-Spielers besitzet, und daraus ein Lied mit Baß und Discant hat spielen gelernet, dem kan dieses Choral-Buch schöne Dienste thun. Uebrigens habe allenthalben Exempel hinzugefüget, worin der Gebrauch aller Intervallen zu finden ist. Im andern Abschnitte wird eigentlich das Accompagniren gelehret, und die zum Baß gesetzte Violin-Stimme hat bloß zum Zweck, einem Liebhaber

bald

bald Gelegenheit zum Accompagniren zu geben, und ihn im Tact zu üben. Wer alle hierin vorkommende Exempel, sonderlich die vier letzten im 8ten Capitel des andern Abschnitts, fertig accompagniren kan, der wird gewiß schon mit vielen Bässen zu einem Concert oder Trio fertig werden können, zumal wenn er Zeit hat, sie vorher ein wenig anzusehen.

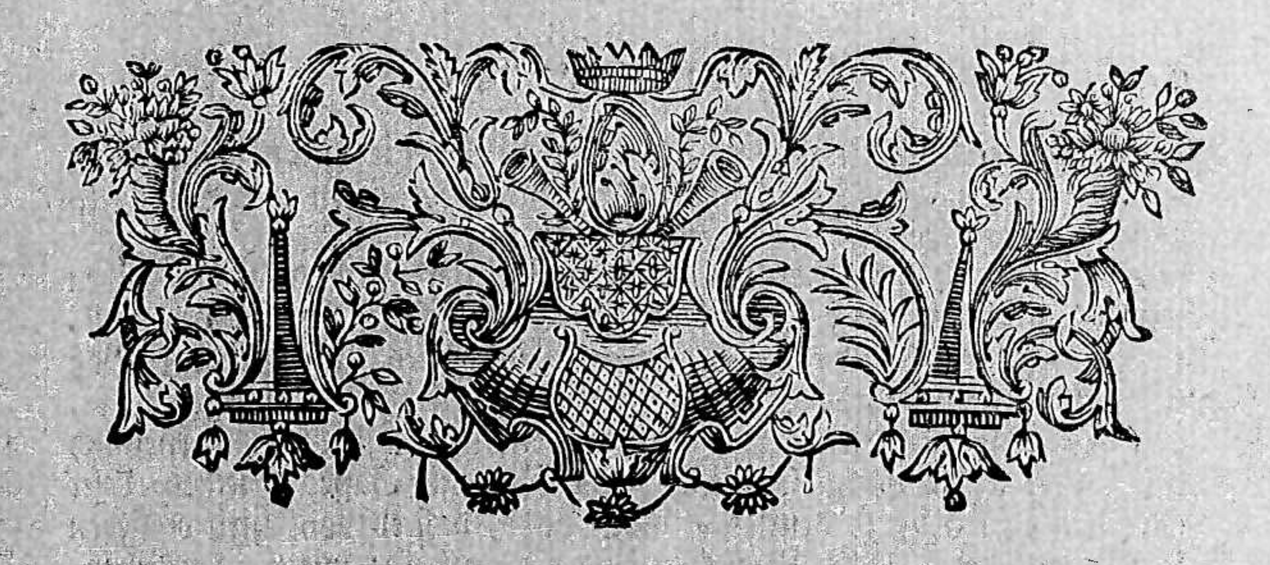
Sonsten passet die Vorrede des ersten Theils meines Clavierspielers auch in vielen Stücken zu diesem andern Theil, und ist deswegen nachzusehen. Wie dieses Buch nun bey der Selbst-Information zu gebrauchen, findet man theils in der Vorerinnerung, theils im Buche selbst, dahero hier nichts davon zu sagen ist, als dieses Eine, nemlich: Wer diesen Tractat erstlich ganz durchlesen wolte, ehe er ad praxin schritte, der thäte eben nicht übel, ihm würde hernach bey der Information selbst vieles um desto leichter und deutlicher zu verstehen seyn.

Ich schliesse und wünsche dem Liebhaber der Music alle Tage wenigstens eine halbe Stunde zur Selbst-Information, und daß ihm dieser Tractat ein treuer Lehrmeister seyn möge; und hiemit wünschet dem Leser alles Wohlergehen

Norden, geschrieben den 14ten Nov.
1766.

der Autor.

J. N. J.



J. N. J.

Vorerinnerung.



§. 1.

Ich habe in meinem musicalischen Büchlein, welches 1765, im Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses zu Halle, herausgekommen ist, betitult: **Der sich selbst informirende Clavier-Spieler**, versprochen, die Lehre vom General-Baß so deutlich, einfältig und faßlich vorzutragen, daß ein ieder Liebhaber der Music, der Lust hätte sich selbst im General-Baß zu üben und zu informiren, darin den gründlichsten und deutlichsten Unterricht zur Selbst-Information finden solte.

Anlaß zu diesem Werke.

§. 2. Hiezu kömt noch, daß mich verschiedene, so wohl bekante als unbekante Freunde und Liebhaber der Music gebeten haben, diesem meinem Versprechen nachzukommen. Ich habe derohalben die Feder ergriffen, um zu versuchen, ob ich einem Liebhaber nicht einen solchen **schriftlichen Unterricht zum General-Baß** möchte mittheilen können, daraus er sich selbst informiren könte. Und dis um desto williger, ie öfterer man von vielen über die Undeutlichkeit derer Bücher, so vom General-Baß handeln, klagen höret: in wie fern nun aber diese oder jene schriftliche Anweisungen zum General-Baß mit Recht oder Unrecht der

Die Undeutlichkeit der Bücher vom General-Baß.

Undeutlichkeit beschuldiget werden, soll von mir hier nicht ausgemachet werden. Kurz, mancher wünschet sich einen deutlichern und weitläuftigern Unterricht hievon, als er bis dato gesehen hat. Ob nun dieser mein Versuch eines so deutlichen und verlangten Unterrichts das Glück haben wird, den Liebhabern der Music zu gefallen, die sich gerne für sich selbst, (ohne einen Informatorem deswegen anzuschaffen) im General-Baß üben wollen, muß die Zeit und die Erfahrung lehren. Indessen hoffe, daß ich, vermittelst der überall herrschenden Weitläuftigkeit, vornemlich bey den ersten Anfangs-Gründen des General-Basses, meinem Leser alles dahin gehörige so deutlich gemacht habe, daß er wohl wird verstehen lernen, was der General-Baß sey; was dazu gehöre; wie er zu erlernen, und wozu er nutze.

die hier vermieden ist.

§. 3. Weil nun oben gedachter **Clavier-Spieler** gütigst und geneigt ist aufgenommen worden, also, daß viele ihr Vergnügen darin gefunden; so zweifele auch nicht an der gütigen Aufnahme dieser meiner Abhandlung vom General-Baß, als dem **zweyten Theil des sich selbst informirenden Clavier-Spielers**, ungeachtet er nicht im gelehrten und galanten Stylo verfasset ist, den man bey dieser Art Lehr-Bücher auch wohl entbehren kan.

Harmonie verdunckelt bey Ungeübten die Melodie.

§. 4. Weiter glaube gerne, daß es mehr Liebhaber gibt, ein Lied, Ode oder kleine Sing-Arie nach Discant und Baß allein, als mit Griffen oder nach dem General-Baß zu spielen. Denn die liebliche Melodie, welche am meisten gefällt und rühret, wird in den Ohren ungeübter und unwissender Leute durch die Harmonie, oder durch die Begleitung anderer Töne einiger massen verdunkelt und etwas unkentlich; welches alles aber bey einem Kunstverständigen so nicht geschicht: daher möchte vielleicht manchem dieser andere Theil des Clavier-Spielers so lieb nicht seyn, als etwa der erste. Denen Liebhabern des General-Basses aber könte gegenwärtiger Theil desto willkommener seyn.

Eintheilung dieses Werks.

§. 5. Ich habe diesen Unterricht in zwey Haupt-Theile getheilet, nemlich in zwey Abschnitte. Im **ersten Abschnitte** habe vornemlich mit solchen Liebhabern zu thun, die gerne ein Lied nach dem General-Baß wollen spielen lernen; denen habe nun bestmöglichst zu dienen gesuchet. Denn das geschickte Choral-Spielen erfordert schon Kunst, und dienet nicht allein zum öffentlichen, sondern auch zum privat Gottesdienst, und findet sehr viele Liebhaber. **Der andere Abschnitt** ist hauptsächlich für die, so gerne einen bezifferten Baß wollen spielen oder schlagen lernen beym Trio, Concert, Cantate etc. kurz, für die, welche Lust zum Accompagnement haben; wie auch überhaupt für alle Liebhaber, die gerne etwas gründliches vom General-Baß wissen wollen.

Im

Im Fall einer kein Freund vom Choral-Spielen wäre, so muß er doch nicht denken, er könte deswegen den ersten Abschnitt entbehren, und sich nur gleich zu dem andern wenden. Nein, im ersten Abschnitte sind die Fundamenta des General-Basses weitläuftig abgehandelt worden, und ist der 2te Abschnitt grossentheils nur eine weitere Ausführung des ersten.

Der erste Theil wird vorausgesetzet.

§. 6. Uebrigens setze anietzo voraus: die Erkentniß der Claviere, der Discant- und Baß-Noten, der verschiedenen Geltung der Noten nach ihrer Zeit-Maasse, der Fingersetzung sonderlich für die linke Hand. Denn was die Fingersetzung für die rechte Hand betrift, so habe im 2ten Abschnitt Gelegenheit gegeben, sich noch weiter darin zu üben, weil die Violin-Stimme auch bequem auf dem Clavier kan gespielet werden. Wenigstens muß mein Leser ein Lied, leichte Arie oder Menuet ordentlich nach Noten spielen können. Alles dieses nun ist im ersten Theil meines Clavier-Spielers (vornemlich was das zweystimmige Spielen eines Liedes betrift) mit Fleiß so weitläuftig und deutlich abgehandelt worden, daß ein rechter Liebhaber, dem es nemlich ein Ernst ist, sich selbst zu informiren, sich dessen sehr bequem statt eines Lehrmeisters mündlichen Unterrichts bedienen kan.

Wie dieser Theil zu gebrauchen.

§. 7. Mein Leser wird in einem ieden Capitel dasjenige vom General-Baß finden, was er für die Zeit davon zu wissen nöthig hat; er thut also wohl, daß er ein Capitel nach dem andern wohl durchstudiret, und nicht eher weiter gehet, als bis ihm das vorhergegangene recht bekant geworden. Mehrere Nachricht vom Gebrauch dieses Buches, wird im Buche selbst hin und wieder gegeben werden. Wer nun aber schon die Geschicklichkeit und Fertigkeit hätte, ein Lied kunstmässig nach dem General-Baß zu spielen, dem dienete alsdenn vornemlich der zweyte Abschnitt. Ja wer auch schon etwas im Accompagniren, als wovon dieser Abschnitt eigentlich handelt, geübt wäre, der wird doch vielleicht noch ein und anders daraus zu lernen haben.

§. 8. Dis sey genug zu einer kleinen Vorerinnerung. Deswegen schreiten wir zum Werke selbst. Ich wünsche mir abermal die Gabe der Deutlichkeit, und dem Leser Lust, Fleiß und Geduld, und ein gutes musicalisches Genie.



Erster Abschnitt
lehret,
Wie man ein Lied nach dem General-Baß spielen soll.

CAPUT I.
Vom General-Baß und dessen Beschreibungen überhaupt.

§. 1.

Was ist der General-Baß?

Was ist der General-Baß in der Music? Diese Frage höret man oft von Leuten, die noch gar nichts von der Music, vielweniger etwas von ihren Kunstwörtern, verstehen; sie haben gehöret: daß es einen General-Baß giebt, und auch, daß es so ein schwer wunderlich Ding darum sey, deswegen möchten sie gerne wissen, was diese übergrosse Kunst lehrete, und worin sie bestünde. Sind solche Frager nun nicht solche, welche zugleich Lust haben, ihn zu lernen, oder die nicht im Stande sind nachzudencken; so antwortet man ihnen nur schlecht weg: Der General-Baß ist eine Kunst in der Music, die mancher, der sonst noch wohl auf diesem oder jenem Instrumente spielen kan, nicht verstehet; die aber einem rechtschaffenen Musico unentbehrlich ist. Da mag ein solcher Frager sich mit begnügen.

Wie Lehrbegierigen drauf zu antworten.

§. 2. Thut diese Frage aber einer, der zwar noch wenig von der Music überhaupt verstehet, aber doch Lust hat den General-Baß zu erlernen; so verdienet ein solcher schon eine nähere Antwort. Wolte man ihn aber gleich mit einer künstlichen und accuraten Beschreibung, so wie man sie in den musicalischen Lehrbüchern findet, abspeisen, und ihm selbige vorsagen, so würde er doch nicht klug daraus werden. Solchen Liebhabern nun, kan vorerst keine Antwort dienlicher seyn, als etwa eine solche:

Einige allgemeine Beschreibungen

§. 3. Der General-Baß ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst, welche sehr schön ist; die den Grund und die Ursache anzeiget, warum diese oder jene Harmonie der andern vorzuziehen. Eine Wissenschaft, die von

von Spielung der Hand-Sachen weit unterschieden ist; welche im Anfange etwas beschwerlich und verdrießlich zu erlernen, hernach aber sehr angenehm ist. Eine Wissenschaft, dabey man sich der Zahlen oder Ziffern bedienet, und da die rechte Hand bald zwey, drey bis vier Töne zugleich, doch in lieblicher Uebereinstimmung oder in vollstimmiger Harmonie, hören lässet; was das nun aber für Töne seyn müssen, das lehret der General-Baß.

§. 4. Diese Beschreibungen des General-Basses sollen mir Gelegenheit geben, noch etwas weitläuftiger davon zu reden; damit man in Stand kommen möge, hernach eine kunstmässige Definition zu verstehen. Lasset uns eins nach dem andern vornehmen.

§. 5. Zuerst haben wir gesagt: Der General-Baß ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst, welche sehr schön ist, die den Grund und die Ursache anzeiget, warum diese oder jene Harmonie der andern vorzuziehen. Was die Definition der Ton-Kunst selbst betrift, so gibt der **vollkommene Capell-Meister** des Herrn **Mathesons** pag. 5. §. 15. folgende Beschreibung davon, es heißt nemlich daselbst: „Die rechte gründliche „Beschreibung der Music, daran nichts mangelt und nichts überflüßig „ist, möchte also lauten:

„Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme „Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieb„lich heraus zu bringen, damit durch ihren Wohllaut GOttes „Ehre und alle Tugenden befördert werden.„

Der General-Baß ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst,

Der General-Baß ist also auch eine Wissenschaft und Kunst in der Music, und folget nach der Composition (oder Verfertigung eines musicalischen Stückes). Ich will allhie nicht ausmachen, in wie ferne der General-Baß am billigsten eine Wissenschaft oder eine Kunst könte genant werden, vielleicht schicket sich beydes dazu. Meine Leser nehmen die Wörter nur in ihrem ersten gebräuchlichen Verstande; Wort-Streit taugt nicht in Lehr-Bücher, das sucht auch kein Liebhaber. Der General-Baß ist eine Wissenschaft und Kunst, die schön und lieblich ist, woran ein rechter Liebhaber der Music seine Lust haben kan und soll, wegen ihres grossen Nutzen.

und zwar eine schöne Wissenschaft und Kunst.

§. 6. Gewiß, es verdienet keiner den Namen eines Music-Verständigen, wo er nicht wenigstens die Grundsätze der Harmonie oder die Regeln des General-Basses inne hat. Was ist wohl einem Musico und Liebhaber der Music nützlicher und dienlicher als der General-Baß? Die gantze musicalische Composition hat ja ihren Grund darin, wie auch alles Fantasiren und Spielen aus dem Kopfe, es sey nun auf welchem Instrumente es wolle.

Ein jeder Musicus müßte ihn verstehen.

Das unordentliche Fantasiren derer, die den General-Baß nicht verstehen,

§. 7. Wer also den General-Baß nicht verstehet, der tappet immer gleichsam im Blinden herum, und darf seine vermeynte musicalische Arbeit Verständigen weder hören noch sehen lassen. Er kennet keinen andern Lehrmeister, als sein Gehör. Er spielet, was ihm gefällt; weiß aber nicht, ob es nach den Regeln der Harmonie oder des General-Basses recht oder unrecht ist. Weil er von Ausweichungen in andere Töne und von den Dissonantien etwas gehöret hat; so weichet er, entweder wider alle Ordnung ungeschickt genug aus, oder er bleibt immer in seiner ersten Ton-Art. Er macht Dissonantien, und weiß selbst nicht wie sie heissen; um ihre Präparation oder Resolution mag es stehen, wie es wolle. Er denckt: gnug, es muß zuweilen dissoniren, es wird sich schon geben, die Consonanz wird sich schon wieder finden. Da hat denn ein Verständiger an solchem ausschweifenden Spielen seine liebe Noth.

gereicht zu ihrer Schande.

§. 8. Wer also den General-Baß für unnütz hielte, der verrieth eben hiedurch seine grobe Unwissenheit in der Music. Ein solcher wird gar leicht zu seiner eigenen Schande spielen, eben alsdenn, wenn er seine gröste Kunst im Fantasiren oder Präludiren andern meynt zu offenbaren. Er wird mit Recht unter die Großthuer gerechnet, die ohne Grund ein groß Wesen und Ansehen bey Unverständigen machen können. Dreistigkeit und Kühnheit etwas zu wagen, findet man bey ihm, die aber in eine Art von Toll-Kühnheit ausschlägt, und ein unverschämtes Wesen anzeigt.

Nutzen des G. B. erstreckt sich weit.

§. 9. Wer ist wol im Stande, einen mittelmässigen Baß zu einer Lieder-Melodie zu machen, wo ihm die Wissenschaft des General-Basses nicht die Handleitung dazu gibt? Man kan ohne denselben gar keine gewisse Schritte in der Harmonie thun. Die Ton-Kunst bestehet aus Melodie und Harmonie. Das letztere lehret bloß der General-Baß. Edelmüthige Liebhaber der Music werden die Vortreflichkeit und Nützlichkeit desselben bald einsehen, und Lust bekommen, selbigen zu erlernen.

Melodie und Harmonie, die gantze Ton-Kunst.

Edelmüthige Liebhaber der Music

haben Lust zum General-Baß.

§. 10. Edelmüthige Liebhaber der Music heisse ich dergleichen Liebhaber, welche nicht zufrieden sind, wenn sie etwa ein Lied, Aria, Menuet oder andere Handsachen, die zweystimmig, nemlich im Baß und Discant stehen, spielen können, sondern die in sich auch eine Lust verspüren, der Ton-Kunst oder Harmonie, daß ich so rede, ins Hertz zu sehen; das ist, die den Grund und Zusammenhang dieser edlen Kunst gern wissen wollen, und bey der Melodie (als welcher an ihrer Würde durch das Lob der Harmonie nichts benommen wird) auch gerne die Regeln der Harmonie oder lieblich klingenden Vielstimmigkeit einsehen wollen.

G. B. hält die Regeln der Harmonie in sich.

§. 11. Die letztere zeiget der General-Baß, denn er weiset uns den Grund und die Ursache, warum diese oder jene Töne, wenn sie zugleich

und

und mit einander zum Gehör gebracht werden, lieblich und schön klingen, und warum hingegen andere, wenn sie zugleich gehöret werden, einen Uebellaut oder Dissonanz machen.

§. 12. Man hat Anfänger in der Music, welche bey ihrem zweystimmigen Spielen bald hören können, ob sie recht oder unrecht spielen, ob nemlich der Discant zum Baß klinge, oder nicht, denn sie corrigiren sich bald selber; diese haben ein gutes musicalisches Gehör (so viel man nemlich davon bey einem Anfänger fordern kan). Hingegen gibts andere, ja, mehr als einem Lehrer lieb ist, die wenig oder nichts davon wissen, ja im Stande sind, ich weiß nicht wie lange, unrecht fortzuspielen; diese haben kein musicalisch Gehör. Haben ferner die ersteren einen Accord machen lernen, so suchen sie ihren Accord immer nach dem Gehör einzurichten; allein sie wissen gar nicht, warum sie sich corrigiren, ihnen ist genug, daß es nicht klinget. Kommt aber ein anderer Griff, so wissen sie sich aus ihrem Gehöre nicht mehr zu helfen: ja kommt etwa ein Dissonanz in der Ober-Stimme oder im Discant vor, nemlich daß der Discant *cis* und der Baß *g* hat, oder daß zur Discant-Note *a* im Baß *g* geschlagen werden soll; so denken sie gar bald, es sey unrecht geschrieben, das klinge heßlich zusammen. Der General-Baß nun lehret und zeiget beyderley Art Leuten, welche Harmonie für die Zeit gelten oder nicht gelten soll, und auch, warum für die Zeit der Uebel-Laut, das ist, die Dissonanz (dis Wort wird in der Folge bekant genug werden) erwählet worden.

Wie der Gen. Baß beydes, denen, die ein gutes oder schlechtes musicalisches Gehör haben, nöthig ist.

§. 13. Man nehme mir nicht übel, daß in diesem Capitel schon vom Nutzen des General-Basses etwas gesagt worden; es hätte freylich ein gantzes Capitel davon handeln können, ich lasse es aber bey dem wenigen, was davon gesagt worden, bewenden. Es kan dem Leser auch nicht schaden, wenn er fein bald den Nutzen und den Vortheil des General-Basses einsehen lernet. Nun weiter in unserer Beschreibung des General-Basses §. 3.

Vom Nutzen des Gen. B.

§. 14. Der General-Baß ist von Spielung der Hand-Sachen weit unterschieden, ob er gleich bey denselben grosse Dienste thut, und die Ausübung derselben erleichtert. Es ist der General-Baß eine ganz aparte Wissenschaft; denn mancher kan ziemlich schwere Hand-Sachen, wie man sie zum Unterscheid des General-Basses nennet, fertig nach Noten wegspielen, und doch nichts vom General-Baß verstehen. Hand-Sachen sind solche Clavier-Stücke, da einem vermittelst der Noten ausdrücklich gezeiget wird, was man so wohl in der rechten als linken Hand nehmen und spielen soll. Beym General-Baß aber werden einem nur einer-

Er ist vom Spielen der Hand-Sachen weit unterschieden.

Was Hand-Sachen sind.

einerley Noten, nemlich lauter Baß-Noten für die linke Hand, vorgeleget, und ein General-Baßiste verstehet, was er hierzu in der rechten Hand für Töne greiffen soll, und zwar nach Anleitung der Ziffern, die ihm über seine Baß-Noten gesetzet worden.

Was Choral-Baß sey, und worin er vom General-Baß unterschieden.

§. 15. Wer einen Choral nach dem General-Baß spielet, der hat zwar auch Ziffern über seine Baß-Noten, allein die darüber stehende Melodie der Discant-Noten gibt seiner rechten Hand die Anweisung, welchen Ton eines Accords oder andern Griffes er in seinem kleinen Finger haben und nehmen soll; denn bey Liedern wird die Melodie selbst in der Ober-Stimme gemeiniglich mit dem kleinen Finger genommen (vid. den ersten Theil des Clavier-Spielers p. 185 §. 3.). Könte man also die Spielung eines Liedes mit Griffen einen Choral-Baß nennen; und spielet der nur eigentlich den General-Baß, der nach seiner einzigen bezifferten Baß-Stimme die Griffe der rechten Hand kunstmäßig erfindet.

Zum Choral-Baßspielen wird der General-Baß erfordert.

§. 16. Ob nun gleich dieser erste Abschnitt nur dem Choral-Baß gewidmet ist, so muß ein Choral-Baßiste (daß ich so reden darf) doch vom General-Baß selbst auch einen deutlichen Begriff haben. Denn der Choral-Baß ist vom General-Baß nur so weit unterschieden, daß man aus der darüber stehenden Melodie die Lage seiner rechten Hand erkennen kan, die einem General-Baßisten oft viel Mühe macht. Sonst ist auch nicht zu leugnen, daß nicht wohl zuweilen der Baß eines Liedes mehrere und schwerere Ziffern haben solte, als mancher bezifferter ordinairer Baß zu einem Concert, Trio oder Cantate. Man besehe nur das kürzlich in Halle herausgekommene neue Wernigerodische Choral-Buch pag. 18. 20. 21. 28. 30 etc. Ist deswegen der Choral-Baß nicht zu verachten. Was fällt bey einem Organisten, sonderlich in Flecken und Dörfern, wo es keine Kirchen-Music gibt, mehr vor, als das Choral-Spielen? Wie mancher wünschet sich, einen Choral nach dem General-Baß spielen zu können? Derowegen habe denen zum Dienst mein Buch so eingerichtet, wie ich es eingerichtet.

Ein Choral hat oft schwere Ziffern.

Was die Erlernung des General-Basses im Anfange beschwerlich macht.

§. 17. Es ist der General-Baß (hieß es weiter §. 3.) im Anfang etwas beschwerlich und verdrießlich zu erlernen, hernach aber sehr angenehm. Was die meisten bewegt, die Music zu erlernen, ist die Vergnügung des Gehörs und die Ermunterung des Gemüths. Es hat die Music gar was reitzendes an sich: höret einer, der noch nichts von der Music verstehet, einen Künstler auf einem lieblichen Instrumente spielen und dazu singen, so wünschet er gleich, doch auch im Stande zu seyn, ihm selbst allezeit, so oft er es verlanget, eine solche Lust machen zu können; er will spielen lernen, um sich und andere zu vergnügen, und hat bey Erlernung der ersten Stücke seine Lust an der freudigen, gelassenen oder traurigen Melodie,

lodie, ie nachdem es sein Temperament mit sich bringt. Kömt er nun erst so weit, daß er die Lieblichkeit der Harmonie im reinen Accord empfindet, und die Nothwendigkeit und den Nutzen des General-Basses einsehen lernet, so resolviret er sich, auch denselbigen zu erlernen; aber gleich im Anfang verdrießt ihm oft bald die Erlernung der Intervallen, und das öftere falsche Spielen benimt ihm viel Vergnügen des Gehörs. Daher ist es wohl gethan, wenn man einem solchen Liebhaber voraus saget, daß er nicht denken müsse, gleich Vergnügen von seiner Bemühung und von seinem Fleiß zu geniessen, sondern daß er anfänglich ein wenig Geduld haben müsse, und das bekante Sprüchwort erwegen: omne principium graue, d. i. aller Anfang ist schwer; item: Pulchra sunt difficilia, schöne Dinge, schwere Dinge.

Man muß nicht gleich viel Vergnügen dabey suchen.

§. 18. Doch ist auch nicht zu leugnen, daß mancher Lehrmeister es seinem Schüler verdrießlich genug machen kan, wenn er nicht die Klugheit besitzet, das leichteste zuerst, und so nach und nach vom leichtern immer zu schwerern zu gehen, ihm Muth einzusprechen, ihm alles so leicht zu machen als möglich, und seine Kräfte nicht auf einmal zu erschöpfen. Eine gute Lehr-Methode kan vieles hiebey thun. Es ist meiner Meynung nach nicht übel gethan, wenn ein Anfänger erst einen Choral mit dem General-Baß spielen lernet, denn darin herrschet Melodie und Harmonie, und ist eben nicht schwer, wenn der Baß mässig beziffert ist, dergleichen Bässe auch viel im neuen Wernigerodischen Choral-Buche sind.

Eine gute Lehr-Methode ermuntert sehr viel.

§. 19. Hat aber iemand Lust, sich nach gedruckten Anweisungen selbst zu informiren, ohne vorhergegangener mündlichen Information, so wird er freylich seine liebe Noth haben, zu verstehen, was darin gelehret wird; er lieset etwas darin, er denket nach, wird aber bald müde, und verzaget, iemals etwas rechtes, davon er Gebrauch machen könte, zu erlernen. Ich habe Leute gekant, die durch eigenen Fleiß allerley Künste und Wissenschaften und Sprachen gelernet, welche zu mir sagten: daß sie sich vom General-Baß gar keinen Begriff machen könten, ob sie gleich verschiedene Bücher davon eingesehen und gelesen hätten, es wäre ihnen alles lauter böhmische Dörfer, wie man zu sagen pfleget; ja sie könten nicht errathen, worin der General-Baß eigentlich bestünde, viel weniger wie sie solchen ohne Information eines Lehrmeisters lernen könten, wie sie solches doch von den gedruckten Anweisungen vom General-Baß oft fordern.

Aus den bisher gedruckten Anweisungen hat sich schwerlich einer selbst informiren können.

§. 20. Schwierigkeiten hat die Wissenschaft des General-Basses, das ist wahr. Man findet auch verschiedene Bücher vom General-Baß, daraus einer, der keine mündliche Unterweisung hat, wenig oder nichts verstehen kan; das ist auch wahr. Es ist auch der musicalischen Schrei-

Warum die meisten Schreiber, so vom General-Baß geschrieben haben, denen Anfängern so undeutlich sind.

der Vorsatz eben nicht gewesen, denen rohen Incipienten, oder solchen, die noch nichts davon wissen, einen Unterricht zu geben; sondern vielmehr entweder ihre Einsichten und Erfindungen im General-Baß andern Music-Verständigen darzulegen, oder den Lehrmeistern eine Anleitung und Anweisung zur Information zu geben; oder auch denen, die schon Information im General-Baß genommen, Gelegenheit zu weiterm Nachdenken und zur Uebung zu geben; daher denn manches dem mündlichen Unterricht und der nähern Erklärung eines Lehrmeisters überlassen worden. Sonsten möchte vielleicht auch dieser oder jener Autor die Sätze und Reguln zu geschwinde gehäufet, oder der Leser auch nicht die dazu erforderliche Aufmerksamkeit angewandt haben.

Unterschiedene Natur-Gaben verursachen, daß diesen die Erlernung des G. B. leicht,

§. 21. Einem, der seine Kunst verstehet, dünket selbige nicht mehr schwer zu seyn, wenn es ihm auch gleich bey Erlernung derselben sauer genug möchte geworden seyn. Viele rechtschaffene Musici haben nicht nur die ersten Anfangs-Gründe der Music, sondern auch den General-Baß, ich weiß nicht, in welcher kurzen Zeit gelernet: solche könte man gebohrne Musicos nennen, daraus werden gemeiniglich die geschicktesten Leute, berühmte Virtuosen.

und andern dagegen schwer fällt.

Es hat aber die Natur nicht alle Liebhaber der Music so gütig bedacht, daher wird es manchem, sonderlich im Anfange, schwer und sauer; viele wollen gerne, denen fehlet es am Können, an Gabe und Naturell; viele, sonderlich Kinder, sollen lernen, am Können fehlet es hier zwar nicht allezeit, aber oft am Wollen, die Jugend ist zu fladderhaft und nachlässig. Denen beyden letztern nun, ist der General-Baß freylich schwer, ja gemeiniglich sehr verdrießlich zu erlernen, denen ist fast kein Buch deutlich genug. Gleichen Unterscheid bemerket man auch am Frauenzimmer, unter welchen es sonst viele Liebhaber der edlen Music gibt, und denen der General-Baß und das Clavier-Spielen überhaupt, nebst dem Singen, so schön anstehet.

Der G. B. ist eine weitläuftige Wissenschaft,

§. 22. Daß der General-Baß eine weitläuftige Wissenschaft sey, dabey manches in Acht zu nehmen, erhellet auch aus denen vielen, oft weitläuftigen Büchern, so davon in ältern und neuern Zeiten sind geschrieben worden, und noch werden geschrieben werden.

wovon schon viele geschrieben haben.

Man sehe die Schriften des berühmten **Bachs**, **Heinichens**, **Matthesons**, **Mizlers**, **Telemanns**, **Sorgens**, **Marpurgs**, **Fux**, **Löhleins** und vieler andern; das ist gewiß kein Kinderspiel, was solche Männer vom General-Baß geschrieben haben.

Dis muß aber niemanden abschrecken.

Indessen muß sich doch keiner hiedurch abschrecken lassen, sondern vielmehr bedenken, daß er es mit einer in der Music höchstedlen und nützlichen Wissenschaft zu thun habe, wenn er sich suchet im General-Baß zu üben. Rom ist nicht auf Einen Tag gebauet. Wird man auch nicht gleich ein grosser Meister hierin, so hat doch ein mittel-

mässiger

mäßiger Grad auch schon Nutzen und Lust bey sich, und vergnüget seinen Besitzer.

§. 23. Es hiesse endlich §. 3, daß man sich bey dem General-Baß der Zahlen oder Ziffern bediene, nemlich von 1 bis 9, als durch welche Ziffern die Töne, welche in der rechten Hand zu nehmen sind, bestimmet und angezeiget werden. Der Gebrauch der Ziffern bey dem General-Baß ist eben so bequem, als der Gebrauch der Noten statt der Buchstaben oder Tabulatur. Welche Tabulatur in älteren Zeiten auch bey dem General-Baß gebrauchet worden, da man nemlich alle Griffe mit Buchstaben völlig ausgeschrieben; allein, welch eine Mühe! welcher man hernach durch Einführung der Noten und Ziffern ist überhoben worden.

Man bedienet sich beym General-Baß der Ziffern, statt der alten Tabulatur.

§. 24. Nun wird es Zeit seyn, meinem Leser eine kurze Beschreibung vom General-Baß, so, wie man sie in **Heinichens** Anweisung zu demselben findet, mitzutheilen; es heisset daselbst pag. 96. also:

Kunstmäßige Definition des Gen. Basses.

„ **Der General-Baß ist eine aus der Composition entlehnte „ Wissenschaft, vermittelst welcher man nach gewissen Re- „ geln zu der einzigen vorgelegten Baß-Stimme eine völli- „ ge Harmonie dergestalt erfindet, daß sie mit der dazu ge- „ setzten Vocal- oder Instrumental-Music genau überein- „ stimmet.** „

§. 25. Weil viel daran gelegen, daß ich meinem Leser einen rechten Begriff vom General-Baß beybringe, indem er daraus zugleich kan erkennen lernen, worauf es dabey ankomme, und worauf man zu reflectiren habe; so will ich bey dieser Beschreibung desselben noch ein wenig stille stehen, um alles deutlicher zu machen.

Am rechten Begriff vom Gen. Baß ist viel gelegen.

§. 26. Es hiesse §. 24: **Der General-Baß ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft** rc. Hieraus erhellet, daß dabey was zu lernen, und daß nicht nur das Gedächtniß, sondern auch der Verstand und das Nachdenken dabey muß geübet und gebrauchet werden. Es ist eine sehr schlechte Information im General-Baß, wenn einem Schüler nur gezeiget wird, wie dieser oder jener Griff müsse gemachet werden, und dabey von ihm fordert, sich die Töne des Griffes wohl zu merken, und im Gedächtniß einzuprägen; gewiß, ein solcher Discipel wird nicht weit kommen; ja, wenn auch sein musicalisch Gehör und Naturell das beste ist, so wird doch nichts Ganzes aus ihm. Einen Accord und Sexten-Griff mag er treffen lernen, die andern Griffe werden ihm nur bloß in seinem erlernten Stücke und in seiner sich angewöhnten Lage der Hand bekant seyn; so bald man ihm aber seine Hand versetzet, oder ihm ein Stück, welches er noch nie gesehen, zum Spielen vorleget, so ist seine

Beym Gen. Baß gibt es was rechtes zu lernen.

Elende Information, wenn der Schüler die Griffe auswendig lernen muß.

ganze Kunst nichts werth, und seine Unwissenheit wird ihm und andern offenbar.

Bey Erlernung des Gen. Basses wird erfordert das Gedächtniß, und der Verstand oder ein Nachdenken.

§. 27. Wer also den General-Baß lernen will, der muß nicht allein verschiedene Stücke in seinem Gedächtniß fassen und wohl behalten, als z. E. wie die Intervalla zu allen 24 musicalischen Tönen heissen, was für Neben-Ziffern zu denen über den Baß geschriebenen Ziffern gehören, was für ✕✕ oder ♭♭ ein Stück hat, 2c. sondern er muß auch Verstand und Nachdenken gebrauchen, nicht nur die Regeln des General-Basses zu verstehen, sondern auch einzusehen, wann etwa diese oder jene Regel in Ausübung muß gebracht werden, als z. E. daß man keine Quinten und Octaven (selbst keine verdeckte) machen dürfe (dis zeige allhier nur an, in der Abhandlung wird hernach an seinem Orte alles deutlich gemacht werden), item, wie und wo die ungeschickten Gänge zu vermeiden; an welchen Stellen bey dem Sexten-Griff die Verdoppelung der 3. oder der 6. erfordert wird; item, wie die Dissonanzen zu präpariren oder zu resolviren sind, und mehr dergleichen. Daß ich hier nichts erwähne von der Wissenschaft der Verhältnisse der Intervallen gegen ihren Grund-Ton, und andern Sachen, (die anietzo nicht zu meinem Vorhaben gehören) welche eine Wissenschaft der Mathematick voraussetzen, als worin sich viele geschickte Köpfe in ältern und neuern Zeiten mit Lust vertiefet haben, dadurch denn der General-Baß auch Anlaß zu verschiedenen Meynungen und Feder-Kriegen gegeben.

Der General-Baß ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft.

§. 28. Es ist der General-Baß eine **aus der Composition entlehnte Wissenschaft**. Die Composition oder Verfertigung eines musicalischen Stückes, eines Concerts, einer Cantate, Aria und dergleichen, ist noch eine höhere Wissenschaft, die noch mehr Regeln als der General-Baß erfordert, und wozu auch ein musicalisches Genie, welches nicht einem ieden gegeben, erfordert wird. Sonsten sind die Grund-Regeln der Composition auch zugleich die Regeln des General-Basses. Bey der Composition muß man nicht nur, wie bey dem General-Baß, der Erfinder der Noten und Töne der rechten Hand seyn; sondern man muß den Baß selbst auch erfinden. Kurz, die Composition ist die Verfertigung eines musicalischen Stückes, **ohne eine Vorschrift** zu haben; der General-Bassiste aber, hat vom Componisten den Baß oder die Grund-Stimme, worauf sich sowohl Melodie als Harmonie gründet, empfangen, mit den übergeschriebenen Ziffern, und componiret die Stimmen für die rechte Hand nach den Regeln des General-Basses und nach Anleitung der darüber geschriebenen Ziffern sogleich dazu. Es ist also der General-Baß mit der Composition nahe verwandt, und entspringet aus der Composition. Denn man hatte schon lange componiret, und gebrauchte eben die

Worin die Composition vom G. Baß unterschieden, und doch daraus entspringe.

Regeln

Regeln dazu, ehe man anfing, den General-Baß zu spielen auf einem Clavicimbel, Flügel oder Orgel zur Begleitung und Verstärckung eines ganzen Chors. Daher findet man in des Herrn **Walthers** musicalischem Lexico, unter dem Namen **Viadana** (Lud.) wie er ums Jahr 1605 den General-Baß erfunden; woselbst auch zu lesen, was ihm dazu Gelegenheit gegeben. **Mattheson** schreibet zwar in seinem **vollkommenen Capell-Meister** p. 104. die Lutherische Lehre war vor **Luther**, und der General-Baß vor **Viadana**. Indessen muß man ihm doch seine gebührende Ehre lassen, wie dem sel. D. **Luther** auch niemand sein Lob nehmen wird, obgleich seine Lehre viele hundert Jahre vor seiner Zeit schon in heiliger Schrift Neuen Testaments war abgefasset worden.

Wer den General-Baß erfunden.

§. 29. Es heißt §. 24. ferner: **vermittelst welcher** (Wissenschaft des General-Basses) **man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Baß-Stimme eine völlige Harmonie erfindet.** Es hat also der General-Baß seine gewisse Regeln, nach welchen er erlernet wird, denen es aber zuweilen doch nicht an einer kleinen Ausnahme fehlet. Die Haupt-Regeln eines General-Baßisten sind vornemlich die über dem Baß stehende Zahlen, als wornach er eine völlige Harmonie erfindet. Eine **völlige** Harmonie, so, wie sie hier der Herr **Heinichen** verstehet, ist mehrentheils vierstimmig, nemlich 3 Töne oder Klänge im Discant in der rechten Hand, und Ein Ton im Baß in der linken Hand. Bey dieser vierstimmigen Harmonie muß die rechte Hand zuweilen nur 2 Stimmen nehmen, um nicht wider die Regeln des General-Basses zu handeln. Eine **vollstimmige** Harmonie aber ist, wenn nicht nur die rechte, sondern auch die linke Hand 3. bis 4. Töne zugleich anschlagen, da sich denn wol 6. 7. 8. bis 9. Töne zugleich hören lassen, die lieblich mit einander übereinstimmen; die Harmonie aber selbst ist, nach des Herrn **Matthesons** Definition l. c. pag. 245: **Eine kunstmässige Zusammenfügung verschiedener mit einander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielfacher Wohl-Laut auf einmal entstehet.** Es wird vielleicht Gelegenheit geben, diese Definition hernach noch zu gebrauchen.

Er wird nach gewissen Regeln erlernet.

Haupt-Richtschnur eines General-Baßisten.

Eine völlige Harmonie ist was anders, als eine vollstimmige.

Was Harmonie heisse.

§. 30. Es ist also der General-Baß eine Erfindungs-Kunst, doch so, daß diese Erfindung nicht willkührlich, sondern sich **erstlich** nach der vorgelegten Baß-Stimme, und **zweytens** nach denen darüber stehenden Zahlen oder Ziffern richten muß; wobey denn sonderlich die rechte Hand auch noch ihre Regeln hat, theils wie die oberste Stimme, theils wie die Mittel-Stimmen einzurichten und zu nehmen sind, und noch mehreres, welches hier noch nicht nöthig anzuzeigen, und hernach folgen wird.

Worauf die Regeln des General-Basses überhaupt gehen.

Wie die Bezifferung des Basses einzurichten.

§. 31. Es muß aber die Bezifferung der Baß-Noten eines General-Baßisten, oder nach welchen der General-Baß gespielet wird, so eingerichtet werden und geschehen:

daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- und Instrumental-Music genau übereinstimmet.

Was Vocal- und Instrumental-Music sey.

Vocal-Music ist eine Music, wo sich Eine oder mehrere Menschen-Stimmen, entweder ohne oder mit Begleitung der Instrumenten, hören lassen; wie geschicht bey so genannten Cantaten, Opern, Arien u. s. w. Instrumental-Music ist, wo man nur Instrumente, als Violino, Oboe, Oboe d'amour, Traversiere, Viola, Fagotto, Violoncello, Trompeten, Waldhörner 2c. gebrauchet. Gemeiniglich wird bey diesen beyderley Arten Music, zur Verstärkung und Ausfüllung, ein Flügel, ein Clavicimbel, gebraucht, worauf der, der den General-Baß verstehet, denselben schlägt. In Kirchen gebraucht man an dessen statt die Orgel.

Die Bezifferung des Basses geschicht

Die Bezifferung des Basses geschicht entweder vom Componisten selber, oder von einem andern hiezu geschickten Music-Verständigen aus der Partitura, das ist, aus dem schriftlichen Aufsatze, welchen der Componiste bey Verfertigung eines musicalischen Stückes selbst machet, und worin er die ganze Harmonie weniger oder vieler Stimmen zugleich und über einander schreibet, wo denn der Baß, als das Fundament aller andern Stimmen, die unterste und tiefste Stimme ist. Es gehöret aber auch schon eine Geschicklichkeit dazu, solche Bezifferung aus der Partitur oder nach Anleitung derselben zu verrichten.

aus der Partitur.

Haben geübte General-Baßisten nur die Partitur, so brauchen sie keine Ziffern über ihren Baß, sondern ihre Fertigkeit ist so groß, daß sie mit ihren Augen wohl 4, ja oft wohl noch einmahl so viel Stimmen, ob sie gleich verschiedene Noten, nemlich vielerley musicalische Schlüssel zugleich vor sich haben, in einem Blick übersehen, und daraus die Harmonie oder die Griffe der rechten Hand einsehen können.

Anmerkung:

§. 32. Was in allem bisher gesagten einem Anfänger noch unverständlich seyn solte, das wird ihm schon deutlicher werden, wenn er erst etwas weiter gelesen.

Was der General-Baßiste durch sein General-Baß-Spielen eigentlich ausrichtet, wird deutlich gezeiget.

Was im General-Baß eigentlich geschehen muß, kan aus folgenden verstanden werden. Stelle dir vor, daß vier Personen zugleich mit einander auf eine musicalische harmonische Weise sängen, nemlich eine iede einen besondern Ton, z. E. die erste Person sänge $\bar{\bar{c}}$, die zwote $\bar{g}$, die dritte $\bar{e}$ und die vierte c. Dis sind vier verschiedene Töne, die aber unter sich und mit einander lieblich harmoniren. Kommt nun der General-Baßiste dazu, so macht er auf seinem Claviere oder auf seiner Orgel eben diese 4 Töne; die linke Hand nimt den tiefsten Ton, nemlich unge-

ungestrichen c, und die rechte Hand schlägt den Accord $\bar{\bar{c}}\ \bar{g}\ \bar{e}$ mit einmal an; er muß also in Einem Griff anschlagen, was diese 4 Personen selb vier singen. Würde er aber seinen Griff unrecht schlagen, etwa statt $\bar{\bar{c}}\ \bar{g}\ \bar{e}$ einen andern Griff, nemlich $\bar{\bar{c}}\ \bar{a}\ \bar{f}$ nehmen, so würde es nicht allein sehr übel gegen die Singe-Stimmen klingen, sondern es würden die Sänger auch confus werden; der General-Bassiste aber soll die Sänger in Ordnung halten. Weil nun diese 4 Personen nicht immer mit einander lauter solche Töne singen, welche zusammen einen reinen Accord ausmachen, sondern die Consonanzien eines reinen Accords oft mit Dissonanzien vermischet werden, so müssen die Ziffern, welche andeuten, was vor Töne die andern Sänger oder Spieler singen oder spielen sollen, dem General-Bassisten anzeigen, welche Dissonanzien oder Consonanzien er bey ieder Note zu nehmen hat.

§. 33. Er hat aber nicht nöthig, alle Gänge, Läufe oder Passagien der andern Instrumente mit zu machen, sondern die rechte Hand greiffet das Wesentliche aller Stimmen oder Instrumente auf eine kernmässige Weise, es ist ein **gründlicher Auszug** aller andern Partien. Kurz, der General-Bassiste erfindet und spielet in seiner rechten Hand kunstmässig, und zwar nach Anleitung der über dem Baß stehenden Ziffern, den Inhalt der andern Instrumente, und stimmet also völlig damit überein, wo er anders keine Böcke macht, sondern im Stande ist, alle Intervalla, die die ihm die Ziffern anzeigen, mit den dazu gehörigen Neben-Ziffern, unverzüglich zur bestimmten Zeit treffen zu können. Denn die ganze Music gehet nach einem vorgeschriebenen Tacte; niemand aber wartet, bis der General-Bassiste seine Intervalla erst gesuchet und ausbedacht, sondern er muß mit fort, und seine Griffe kennen, wie ein Leser das a b c. Derjenige, der in einem Concert oder Cantate ꝛc. den General-Baß schlägt, heißt ein Accompagnist, d. i. ein Begleiter, und zwar aller vorhandenen Stimmen, und sein General-Baß-Schlagen wird genannt: accompagniren, begleiten; oder das Accompagnement, die Begleitung; welches denn einem Concert oder anderm musicalischen Stücke einen Glanz gibt, und alle andere mitspielende oder singende in Ordnung halten und zur Stütze dienen kan.

Er läßt den Inhalt aller Stimmen hören,

nach Anleitung der Ziffern über die Baß-Noten,

und zwar tactmässig.

Was die Wörter bedeuten: Accompagnist accompagniren, Accompagnement.

§. 34. Es ist ein groß Vergnügen, wenn man sich im General-Baß so weit geübet hat, daß man geschickt geworden, in Gesellschaft anderer denselben zu einem Trio, Concert ꝛc. schlagen zu können; was anfänglich schwer und fremd ist, wird mit der Zeit und nach angewandtem Fleiß leicht und lieblich.

Accompagniren ist eine Lust.

Was Autor sich bey Verfertigung dieses Tractats für ein Ziel gesetzet.

§. 35. Nun wäre es ein allzukühnes Unternehmen von mir, wenn ich mich unterstehen wolte, die Lehre vom General-Baß nach allen ihren Theilen auf eine so weitläuftige Weise in gegenwärtigem Tractat abzuhandeln, wovon verschiedene berühmte Autores grosse Werke herausgegeben. Nein, das bin ich nicht willens gewesen; einem Verständigen kan hernach mit wenig Worten vieles gesaget werden, wenn er sich erst von der Sache einen Begriff hat machen lernen, und die Haupt-Sachen inne hat. Mein Zweck bey Verfertigung dieses Buchs gehet vornemlich dahin: Die Anfangs-Gründe des General-Basses weitläuftig und deutlich vorzutragen, also, daß einer, ohne Lehrmeister oder Ausleger, daraus eine Wissenschaft vom General-Baß möge erlangen können, und vermittelst dieser Anleitung sich selbst möge geschickt machen, nicht nur die Chorale nach dem General-Baß zu spielen, sondern auch einen mittelmässigen Baß nach dem General-Baß zu schlagen, oder zu accompagniren.

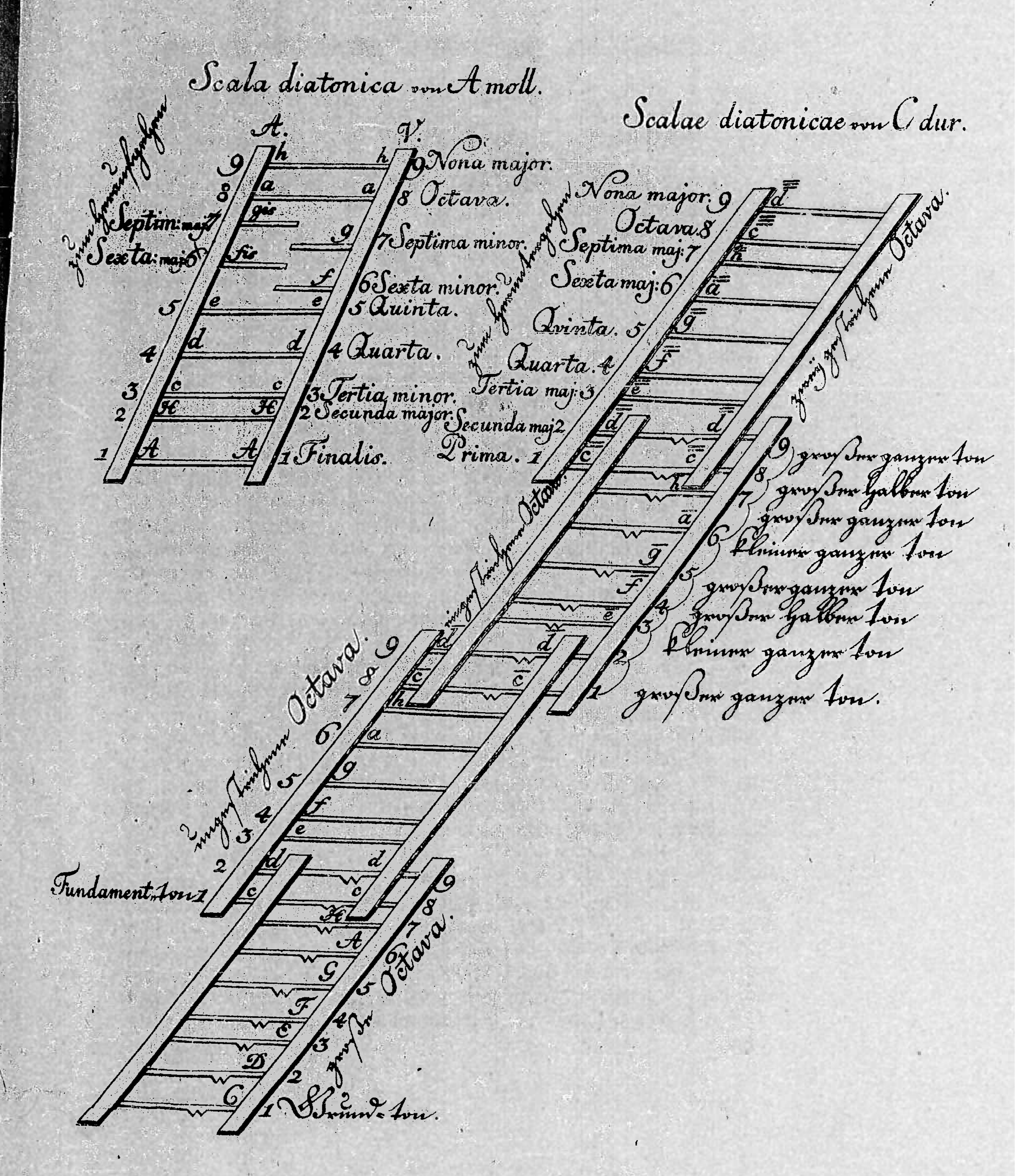
Er verspricht, den Gen. Baß nach seinen ersten Anfangs-Gründen abzuhandeln,

§. 36. Ob ich nun gleich im ersten Theil meines **sich selbst informirenden Clavier-Spielers**, sonderlich in der letzten Helfte des IV. Abschnitts, schon den Anfang zum Unterweisen im General-Baß gemacht habe; indem die Wissenschaft vom Accorde (so viel einem Anfänger davon möchte dienlich gewesen seyn zu wissen) ziemlich weitläuftig darin abgehandelt, auch eine Tabelle beygefüget worden, worin die bekantesten Ziffern in Noten darüber stehen, also, daß ein curieuser Liebhaber nach dem Gebrauch des ersten Theils, nicht so gar unwissend mehr in den Grundsätzen des General-Basses seyn kan; dem ohngeachtet werde ich doch die ganze Lehre vom General-Baß nach ihren ersten Anfängen wieder vornehmen und kürzlich repetiren, was schon im ersten Tractat weitläuftig vorgestellet worden. Ich werde mich aber doch, um Platz zu andern Sachen zu behalten, zuweilen auf den ersten Theil beziehen, und den Leser dahin weisen müssen; doch so, daß dieser Theil auch allein vor sich bestehen kan. Die Weitläuftigkeit ist um so viel mehr zu entschuldigen, ie mehr Autores man hat, die alles kurz, und nach ihrem gehabten Zwecke, auch gut vorgetragen haben. Mir ist die Sentenz auch schon lange bekant gewesen: Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura. Allein, weil ich für solche Leute schreibe, die keinen mündlichen Unterricht (wobey ja, sonderlich im Anfange, vieles muß geredet, gezeiget und vorgemacht werden) gehabt haben, oder haben können, oder die gerne zu ihrer Lust etwas vor sich studiren mögen; so bleibe bey meinem Vorsatz. Ich will auch keinem rathen, die andern musicalischen Schriften vom General-Baß liegen zu lassen, sondern vielmehr recommendiren zu lesen; und wünsche, ihm gleichsam hiedurch eine Einleitung zu geben, andere Bücher mit Nutzen zu gebrauchen, sonderlich wegen der schönen Exempel, die man oft darinnen antrift. Hiemit schliesse dieses ziemlich lang gerathene Capitel, und gehe zur Sache selbst.

mit Beziehung auf den ersten Theil.

Autor entschuldiget seine Weitläuftigkeit.

Will andere Autores bestens recommendiret haben.


Scala diatonica von A moll.
A.
V.
Septim: maj: 7
Sexta: maj: 6
h
a
gis
g
fis
f
e
d
c
H
A
9 Nona major.
8 Octava.
7 Septima minor.
6 Sexta minor.
5 Quinta.
4 Quarta.
3 Tertia minor.
2 Secunda major.
1 Finalis.
Scalae diatonicae von C dur.
Nona major. 9
Octava. 8
Septima maj: 7
Sexta maj: 6
Quinta. 5
Quarta. 4
Tertia maj: 3
Secunda maj 2
Prima. 1
Octava.
großer ganzer ton
großer halber ton
großer ganzer ton
kleiner ganzer ton
großer ganzer ton
großer halber ton
kleiner ganzer ton
großer ganzer ton.
Octava.
Fundament ton 1
Octava.
Grund-ton.

CAPUT II.

Von der Scala diatonica und modis musicis.

§. 1. Scala diatonica, eine diatonische Leiter, so wird die natürliche Folge der sieben Töne, *c d e f g a b* genant, darin weder ✳ oder b vorkommt. Nun wird nützlich seyn, diese natürliche und ungekünstelte Ton-Folge oder Scala ein wenig näher zu betrachten, einige Anmerkungen darüber zu geben, und einem Lehrbegierigen zu zeigen, welchen Gebrauch er davon zu machen habe.

Was eine Scala diatonica sey.

§. 2. Untersuchen wir nun diese Ton-Folge oder Scalam, nemlich *c d e f g a b c̄*, und besehen dabey nur die Tasten auf unserm Claviere, so finden wir, daß gar keine kurze hervorragende Tasten oder Semitonia darunter sind, dem ohngeachtet finden sich doch zwey halbe Töne darin (ob diese halbe Töne gleich keine kurze hervorragende halbe Töne auf unserm Claviere sind, vide den ersten Theil des Clav. Spiel. p. 52. §. 10.), nemlich nach *e* folgt *f*, und nach *b* folgt *c̄*. Wir nehmen bey einer so genannten diatonischen Octave, die Octave oder den achten Ton hinzu. *e f* und *b c* liegt bekanter massen nur einen halben Ton von einander, es ist aber ein grosser halber Ton (vide l. c. p. 181. §. 3.); ferner sehen wir, daß erstlich zwey ganze Töne nach der Reihe folgen, als *c d*, *d e*, hernach kommt der halbe Ton *e f*, denn kommen wieder drey ganze Töne, nemlich *f g*, *g a*, *a b*, und zuletzt geht man durch einen halben Ton in die Octave, nemlich *b c*.

Wie sie beschaffen.

Es finden sich zwey halbe, und fünf ganze Töne darin.

§. 3. Die Natur lehret diese Ton-Folge selbst; denn wenn man im Singen oder Spielen durch lauter ganze Töne gehen wolte: so würde es dem Sänger schwer, ja es würde den meisten unmöglich fallen, nur 5 ganze Töne nach der Reihe zu singen, z. E. wenn einer solte singen *d e fis gis b c*, so würde er seine Arbeit finden, und im Spielen würde es, ich weiß nicht, wie unnatürlich und gezwungen klingen. Hingegen kan die Stimme eines Menschen diese unsere Scalam diatonicam gar leicht singen, daher es auch das erste ist, was den Singe-Schülern zum Singen vorgegeben wird.

Diese Ton-Folge ist natürlich.

§. 4. Weiter bemerken wir, daß in dieser Ton-Folge oder Scala diatonica 1) zwey halbe Töne, nemlich im 3ten und 7ten Grad, vorkommen. 2) Daß eine Octave, als woraus eine Ton-Leiter bestehet, eine Quinte und Quarte in sich fasset, nemlich von *c* bis *g* sind 5 Töne, nemlich *c d e f g*, oder 5 Stufen auf unserer Ton-Leiter, und das heißt eine Quinta; von *g* bis *c̄* sind 4 Töne oder Stufen, als *g a b c̄*, und das (Intervallum oder dieser Zwischen-Raum) heißt eine Quarta.

Sie enthält eine Quinte und Quarte.

Zwey Haupt-Ton-Arten, dur und moll.

§. 5. Sonsten hat man in der Music zwey Haupt-Ton-Arten, nemlich dur und moll, oder die harte und weiche Ton-Art, welchen Unterscheid die Tertie im Accord des End-Tones machet, davon im ersten Theil IV. Abschn. Cap. XIII. §. 198 sq. schon ist gehandelt worden, und wovon bald noch ein mehreres vorkommen wird. Hier will nur sagen, daß die Natur uns an dieser Scala von *c dur* ein Muster gegeben, wornach die Scala aller andern dur-Töne müsse eingerichtet werden; die schweren Ton-Arten, welche viele Creutze und Been haben, sind einem Sänger eben so leicht als *c dur*, z. E. wenn ich die nach *c dur* eingerichtete Scalam von *e dur* einem Sänger wolte zu singen geben, so würde er alle darinnen befindliche Semitonia eben so gut und leicht treffen, als er die Scalam von *c dur*, worin sich weder * noch b befindet, hat singen können. Denn die Scala von *e dur*, nemlich *e fis gis a h cis dis e* ist gleich der Scala von *c dur*.

pag:

C dur ein Muster aller harten Ton-Arten.

Wie derowegen alle dur-Töne einerley Scalam,

§. 6. Hiebey möchte einer denken: wie kan das seyn? *c dur* hat kein * oder b, und *e dur* hat vier Creutze, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*. Allein das macht nichts, die Creutze und Been sind den Anfängern beym Spielen auf dem Claviere zwar etwas beschwerlich, weil sie sich selbige imprimiren müssen, und leicht darin fehlen können, aber im Singen ist es einerley, ob ich ein Lied aus *c* oder *e dur* singe (in Betrachtung der natürlichen Leichtigkeit und genauen Uebereinstimmung der halben und ganzen Töne mit *c dur*). Hätten wir auf unserem Clavier weder Semitonia noch Versetzungs-Zeichen, dadurch wir einen Ton um einen halben Ton niedriger oder höher machen könten, so wäre es ein anders; denn die natürliche, oder vielmehr nach *c dur* uneingerichtete Noten-Folge von *e* bis wieder zu *e*, nemlich:

1 2 3 4 5 6 7

e f g a h c d e

Sem. Sem.

und den halben Ton im dritten und siebenten Grad haben.

ist von *c dur* weit unterschieden. Dieser Unterscheid nun bestehet in der Lage der halben Töne. *C dur*, als das Muster aller dur-Töne, hat die zwey halben Töne im 3ten und 7ten Grad, und diese uneingerichtete Scala von *e* bis *e* hat die halben Töne schon im ersten und fünften Grad. Dis macht nun eben den grossen Unterscheid, und erfordert, daß in *e dur* vor *f*, *c*, *g* und *d* ein * stehen muß. Alsdann liegen die halben Töne eben wie in *c dur*, nemlich im 3ten und 7ten Grad, als:

1 2 3 4 5 6 7

e fis, *fis gis*, *gis a*, *a h*, *h cis*, *cis dis*, *dis e*.

Sem. Sem.

§. 7. Betrachten wir die Scalam weiter, so finden wir nicht allein, daß der reine Accord (davon im ersten Theil gleichfalls schon viel gehandelt worden) in der Scala enthalten ist, als *c e g*, *e* ist die grosse Tertie zu *c*, und *g* ist die Quinte zu *c*; sondern auch, daß diese drey Töne, welche Triadem harmonicam oder einen reinen Accord ausmachen, eine reine Quinte **über** sich und **unter** sich in der Scala diatonica haben, als zu *c* ist die Quinte *g*, unter sich hat *c* eine Quintam an *F*. Eine Quinte **unter sich** heißt hier, wenn ich, wider die Art die Intervalla (von diesem Wort wird bald folgen) abzuzehlen, rücklings gehe, als *c*[1] *H*[2] *A*[3] *G*[4] *F*[5].) *e* hat eine Quinte **über** sich, nemlich *h*, und **unter** sich eine umgekehrte Quinte *A* als: *e*[1] *d*[2] *c*[3] *H*[4] *A*[5]. *G* hat in der Scala auch eine reine Quinte über sich, nemlich *d*. Daß also die Scala diatonica, oder alle Töne derselben unter einander verwandt sind. Man sehe nach Belieben weiter davon nach, des Herrn **Sorgens Vorgemach der musicalischen Composition**; das IV. und V. Capitel des ersten Theils.

Die Scala enthält einen reinen Accord, und besteht aus lauter Quinten zu den Intervallen des Haupt-Accords.

§. 8. Wir haben die Scalam diatonicam auf unserm Claviere viermahl, eben so viel, als wir Octaven haben; welches auch aus dem Kupferstich zu ersehen pag. 17, da wir vier Leitern, eine iede mit 9 Stufen, abgebildet haben, welches uns Gelegenheit geben wird, einem Lehrbegierigen verschiedene Dinge des General-Basses auf eine deutliche Weise anzuzeigen. Es ist diese vierfache und zusammengefügte Leiter eine Vorstellung und Abbildung der musicalischen Ton-Leiter und Ton-Folge, da über einer ieden Stufe die Benennung ihres Tones stehet; vorne stehen Zahlen, welche die Stufen oder Töne, von ihrem Grund-Tone an gerechnet, der mit 1. bezeichnet ist, abzehlen; bey der obersten Leiter stehet die lateinische Benennung dieser Zahlen, nebst Beyfügung, ob das natürliche Intervallum einer Tertie, Sexte, Septime 2c. maior oder minor, das ist, ob es groß oder klein ist. Wir merken vorerst nur daraus an, daß man im Kupferstich selbst schon sehen kan, daß der Zwischen-Raum von der Stufe *E* bis *F* (eine iede Stufe ist hier als ein musicalischer Ton anzusehen) lange so groß und weit nicht ist, als der Zwischen-Raum der Stufe von *C* bis *D* und von *D* bis *E*. Das *E F* ist der erste halbe Ton, oder diese beyde Töne liegen nur einen halben Ton von einander; bey *H* und *c* ist wieder so ein enger Zwischen-Raum (oder Intervallum) eines halben Tons, und das ist der zweyte halbe Ton, der im 7ten Grad lieget. Bey der dritten Leiter im Kupferstich der eingestrichenen Octave findet man die Worte: grosser ganzer Ton, kleiner ganzer Ton, grosser halber Ton 2c. Es ist also ein **grosser halber Ton**, der sich in der diatonischen Octave zweymal befindet. Was zwischen dem grossen und kleinen ganzen Tone vor ein Unterscheid sey, gehöret noch nicht hieher.

Vom Kupferstich, welches im Anfang dieses Capitels stehet.

Wie sich die beyden halben Töne darin zeigen.

Durch die Versetzungs-Zeichen werden alle dur-Töne nach *c dur* eingerichtet.

§. 9. Nun wollen wir vorerst die dur-Töne nach dieser Leiter von *c dur* lernen einrichten, denn von den moll-Tönen wird auch bald kommen. Es ist bekant, daß wir in der Music und auch auf unserem Clavier Sieben so genante ganze und fünf so genante halbe Töne oder Semitonia haben, nemlich

cis dis fis gis b
c d e f g a h.

Dis sind 12 Töne. Weil wir nun die Versetzungs-Zeichen haben (nemlich das * und b: durch das b kan der Ton, wenn er einen halben Ton zu hoch ist, um einen halben Ton erniedriget werden; wenn er aber um einen halben Ton zu niedrig ist, so kan er durch das * um einen halben Ton erhöhet werden,) und da wir an *c dur* ein Muster aller dur-Töne haben, so können wir nun von den andern eilf Tönen leicht eben eine solche Scalam diatonicam machen, als *c dur* hat, nemlich wir bringen nur die beyden darein gehörigen halben Töne in den 3ten und 7ten Grad. Laß sehen, was denn *d dur* vor Versetzungs-Zeichen nöthig hat, und vor welchen Tönen sie stehen müssen, wenn der halbe Ton in 3ten und 7ten Grad kommen soll.

Wie *d dur* nach *c dur* durch * * einzurichten.

Die Octave von *d* bis *d̄*, als uneingerichtet, ist diese:

1 2 3 4 5 6 7
d e, e f, f g, g a, a h, h c̄, c̄ d̄.
Sem. Sem.

Da haben wir nun die halben Töne im 2ten und 6ten Grad, nemlich bey *e f* und *h c̄*. Der erste halbe Ton aber muß im dritten Grad liegen, daher muß ich den 2ten Grad zu einem ganzen Tone machen, dis geschicht nun, wenn ich dem *f* ein * vorsetze, denn *e fis* ist ein ganzer Ton, und eben dadurch bekommen wir auch den ersten halben Ton im dritten Grad, denn *fis g* ist ein halber Ton. Eben dieses muß nun auch bey *h c̄* geschehen. Hier ist der andere halbe Ton im 6ten Grad, der aber noch ein ganzer Ton seyn muß, deswegen erhöhe ich das *c̄* durch das * auch um einen halben Ton, so wird *h cis̄* ein ganzer Ton, und der 7te Grad wird auch dadurch ein halber Ton. Denn *cis̄ d̄* ist ein halber Ton. Und so ist die Scala von den noch übrigen 10 dur-Tönen auf eben diese Art leicht zu machen. Es haben aber nicht alle dur-Töne immer zu ihrer Einrichtung ein * nöthig; sondern weil man bey Durchlaufung der Octave einer dur-Ton-Art erstlich 2 ganze, dann einen halben, dann wieder 3 ganze, und zuletzt einen halben Ton nehmen muß: so findet sich bey einer uneingerich-

teten

teten Octave auch wohl, daß erstlich 3 ganze Töne folgen, folglich daß der erste halbe Ton erst im 4ten Grad erscheinet, deswegen muß dieser dritte ganze Ton durch das Erniedrigungs-Zeichen b zu einem halben Ton gemachet werden, als in *f dur* heißt die uneingerichtete Octave oder Scala also:

Wie *f dur* nach *c dur* durch ein b einzurichten.

1	2	3	4	5	6	7
f g,	*g a,*	*a b,*	*b c,*	*c d,*	*d e,*	*e f.*
			Sem.			Sem.

Da ist nun zwar der andere halbe Ton im 7ten Grad, allein der erste halbe Ton liegt im 4ten Grad, der aber im dritten Grad seyn solte, deswegen muß nun in *f dur* vor *b* ein b stehen, damit der halbe Ton an seine gehörige Stelle komme.

§. 10. Die Creutze oder Been nun, welche man nöthig hat, die Ton-Leiter oder Scalam aller Töne nach *c dur* und *a moll* einzurichten, werden gleich nach Schreibung des Schlüssels, beydes im Discant und Baß gesetzet, und heissen ein Systema, wodurch die Scala des Tones, daraus man spielen will, oder darin ein Stück gesetzet ist, in gehörige Ordnung gebracht worden, welche man bey Tractirung des General-Basses wohl in Acht zu nehmen hat. Die gebräuchlichsten dur-Töne sind:

Was ein Systema modi sey.

Die gebräuchlichsten dur-Töne.

c dur, *g dur*, *f dur*, *d dur*, *a dur*, *b dur*.

§. 11. Nun ist einem Anfänger höchst dienlich, nicht nur die Scalam dieser 6 dur-Töne, sondern auch der noch übrigen 6 dur-Töne, von selbst nach diesem Unterricht einrichten zu können, und ihnen ihre Creutze oder Been vorsetzen zu lernen; solche noch übrige 6 dur-Töne sind:

Fremde dur-Töne.

e dur, *es dur*, *fis dur*, *h dur*, *gis* oder *as dur*, und *cis* oder *des dur*.

§. 12. Zur Nachricht will die Scalam aller 12 dur-Töne hieher setzen, und ihre Einrichtung, nemlich was sie vor Creutze und Been haben müssen, nicht nur, wie gewöhnlich, gleich nach dem musicalischen Schlüssel, sondern auch in der Scala selbst vor der gehörigen Note, setzen, nemlich im dritten und 7ten Grad; einen ieden Grad habe durch einen Tact-Strich abgetheilet. Es sind lauter Baß-Noten, und kommen die gebräuchlichsten Ton-Arten zuerst, die fremden hernach.

Scala aller dur-Töne in Noten.

 1) *C dur*


1) C dur.
½ Ton.
½ Ton.
2) G dur.
½
½
3) f dur.
½
½
4) d dur.
½
½
5) b dur.
½
½
6) a dur.
½
½
7) Es dur.
½
½
8) e dur.
½
½
9) as dur.
½
½

10) b dur.



§. 13. Ein Anfänger kan sich die 6 ersten modos am ersten bekant machen, und hernach zu den ungewöhnlichern gehen. Nun ist es Zeit, auch die Ton-Leiter oder Scalam der moll-Töne zu besehen; hier dienet uns das *a moll* zum Muster; da wir denn die beyden halben Töne anders, wie in den dur-Tönen, nemlich im 2ten und 5ten Grad, finden; man findet die Scalam diatonicam der moll-Töne, oder vielmehr der Ton-Art *a moll*, auf dem Kupferstiche nur einmal abgebildet. vide pag. 17.

a moll das Muster aller moll-Töne.

hat die beyden halben Töne im 2ten und 5ten Grad.

§. 14. Hier wird einem Anfänger nun gleich fremde vorkommen, daß die 6te und 7te Stufe getheilet, und gleichsam zerbrochen ist. Dis ist aber deswegen geschehen, weil die *moll*-Töne anders herauf, als herunter gehen. Es geschicht aber die Vorzeichnung so, wie man herunter gehet, deswegen betrachten wir erstlich die Seite der abgebildeten Leiter zur rechten Hand, welche mit V bezeichnet ist, und die andere Seite, worüber A stehet, folget §. 21. Halten wir nun diese Scalam oder Ton-Leiter gegen die vierfache Leiter der dur-Töne, oder vielmehr gegen *c dur*, so zeiget sich alda ein grosser Unterscheid; denn es liegen die beyden halben Töne allhier im 2ten und 5ten Grad, nemlich bey *Hc* und *e f*. Dis ist wohl zu merken. Man gehet also in den moll-Tönen herunter, erstlich durch zwey ganze Töne, nemlich *a⌒g*, *g⌒f*; dann durch einen halben Ton *f⌒e*, dann wieder durch zwey ganze Töne, *e⌒d*, *d⌒c*, darauf durch einen halben, *c⌒H*, und zuletzt durch einen ganzen Ton in die Octave *H⌒A*. Es gibt also im *a moll*, und zwar nach der Art des Heruntergehens, abermals weder ✶ noch b.

Die moll-Töne gehen anders herauf, als herunter.

Wie die moll-Töne herunter gehen.

§. 15. Was wir §. 7. von der Scala diatonica der Dur-Töne gesaget haben, nemlich, daß darin ein reiner Accord enthalten, und daß die Töne, welche den reinen Accord ausmachen, eine reine Quinte über und unter sich haben; das trift auch hier bey den moll-Tönen ein. Der Accord

Die moll-Töne haben im Heruntergehen einen reinen Accord,

cord von den moll-Tönen muß die Tertia minor oder die kleine Tertie haben, wie hier *e* die natürliche Tertia minor zu *A* ist, und die Quinte ist *e*, ist also der ganze Accord *A c e* drinnen enthalten. *c*, als die Tertia minor zu *A*, hat nun wieder eine reine Quinte über sich, das ist hier *g*, und eine Quinte unter sich, nemlich *f*. Die Quinte im reinen Accord zu *A*, nemlich *e*, hat auch eine reine Quinte über und unter sich, über sich ist die Quinte zu *e* das *h*, und unter sich ist *A* (vide §. 7.). Ein Anfänger, der etwa den ersten Theil meines Clavier-Spielers nicht gelesen, und also nicht gelernet, was Accord, Quinte, Tertie u. d. g. bedeutet, muß Gedult haben, bis er weiter gelesen. Ich stelle mir aber allhier vor, daß ein Leser den ersten Theil hievon gelesen, sonderlich den hieher gehörigen IVten Abschnitt.

und eine reine Quinte zu den Intervallen des Haupt-Accords.

Haupt-Unterscheid der dur- und moll-Töne.

§. 16. Halten wir ferner die beyden Ton-Leitern, nemlich der moll- und dur-Töne, zusammen; so finden wir, daß in der Leiter der dur-Töne nicht nur die grosse Tertie, sondern auch die grosse Sexte und grosse Septime enthalten ist, welche drey Intervalla aber in den moll-Tönen klein sind; es ist nemlich in der Scala der moll-Töne, so wie hier in *a moll*, enthalten die kleine Tertie, kleine Sexte und kleine Septime. Dis ist der wesentlichste Unterscheid der *dur*- und *moll*-Töne, welcher vor allen Dingen bey der Bezeichnung oder Verfertigung des Systematis der moll-Töne zu observiren ist; setze ich aber nur die halben Töne im 2ten und 5ten Grad, und gehe sonst in ganzen Tönen herunter, so wird die Tertie, Sexte und Septime eben hiedurch klein, und das Systema richtig nach dem Muster *a moll* eingerichtet stehen.

Wie g moll nach a moll durch b b einzurichten.

§. 17. Nun wollen wir auch ein paar Ton-Arten zur Probe nach *a moll* einrichten, es mag das gebräuchliche *g moll* seyn. Die uneingerichtete Ton-Folge von *G* zu *g* ist:

G‿¹*A*, *A*‿²*H*, *H*‿³*c*, *c*‿⁴*d*, *d*‿⁵*e*, *e*‿⁶*f*, *f*‿⁷*g*.
(Sem. under 3 and 6)

Hier sind die beyden halben Töne im 3ten und 6ten Grad, die aber nach §. 14. im 2ten und 5ten Grad seyn solten. Um nun den zweyten Grad, wie es seyn muß, zum halben Ton zu machen, so muß vor *h* ein b stehen, so wird *A B* der erste halbe Ton im 2ten Grad. Eben so verfährt man mit dem 5ten Grad, der ein ganzer Ton, nemlich *d*‿*e*, ist; hier muß wiederum vor *e* ein b stehen, so kommt der andere halbe Ton im 5ten Grad, *d*‿*es*; wäre also die Scala von *G moll*

G‿¹*A*‿²*B*‿³*c*‿⁴*d*‿⁵*es*‿⁶*f*‿⁷*g*.
(Sem. under 2 and 5)

der Ton-Leiter von *A moll*, nemlich

A‿¹*H*‿²*c*‿³*d*‿⁴*e*‿⁵*f*‿⁶*g*‿⁷*a*.
(Sem. under 2 and 5)

ganz ähnlich, und also recht eingerichtet.

§. 18.

§. 18. Wir nehmen nun auch *H moll* vor, und sehen, was dabey zu thun vorfallen wird; die uneingerichtete Ton-Folge von *H* zu *b* ist:

*Wie b moll nach a moll durch * * einzurichten.*

1 *H*◡*c*, 2 *c*⌒*d*, 3 *d*⌒*e*, 4 *e*◡*f*, 5 *f*⌒*g*, 6 *g*⌒*a*, 7 *a*⌒*b*.
Sem. Sem.

Hier kommen die beyden halben Töne im 1ten und 4ten Grad, die aber im 2ten und 5ten Grad liegen sollen; derowegen muß der erste Grad zum ganzen Ton gemacht werden, nemlich vor *c* muß ein * stehen, so wird es *cis*. *H*⌒*cis* ist ein ganzer Ton; und weil nun eben hiedurch *c* zu *cis* geworden, so bestehet nun der 2te Grad *cis*⌒*d* aus einem halben Tone. Ferner lag der andere halbe Ton allhier im 4ten Grad, also einen Grad zu frühe, darum muß auch dieser 4te Grad zu einem ganzen Ton gemacht werden, und also auch vor *f* ein * stehen, so wird der 4te Grad *e*⌒*fis*, ein ganzer Ton, und der 5te Grad *fis*⌒*g* ist der andere halbe Ton. Hat also *b moll* der Creutze, so wie *g moll* der Been, zur Einrichtung des Systematis nöthig gehabt. Die eingerichtete Scala von *b moll* ist also diese:

1 *H*⌒*cis*, 2 *cis*◡*d*, 3 *d*⌒*e*, 4 *e*⌒*fis*, 5 *fis*◡*g*, 6 *g*⌒*a*, 7 *a*⌒*b*.
Sem. Sem.

§. 19. Wir sehen also hieraus, daß die moll-Töne sowol, als dur-Töne, nach bewandten Umständen, beyderley Versetzungs-Zeichen, nemlich der Creutze und Been bedürfen, und daß die Ton-Art, welche Been in der Vorzeichnung hat, nicht immer die weiche Ton-Art oder moll ist, eben so wenig, wie die Vorzeichnung der Creutze platterdings eine harte Ton-Art, oder dur anzeigen solte; wie etwa unverständige Land-Organisten ihren Lehrlingen weiß gemacht. Ferner merken wir noch hierbey an, daß beyderley Versetzungs-Zeichen zugleich in Einer Ton-Art zur Einrichtung der Ton-Leiter, nie gebrauchet werden: so bald man also, gleich bey Einrichtung des ersten halben Tones siehet, daß ein * zur Einrichtung nöthig ist, so folget, daß die Einrichtung dieser Ton-Art, sie mag nun moll oder dur seyn, der Creutze bedarf; findet man ein b hiezu nöthig, so bleibt das b auch in der ganzen Einrichtung der Ton-Leiter.

*Die b b machen nicht immer eine weiche, und die * * nicht immer eine harte Ton-Art.*

§. 20. Man merke, daß iederzeit eine harte und eine weiche Ton-Art gleiche Vorzeichnung haben, als: *c dur* und *a moll* haben weder Creutze noch Been; *g dur* und *e moll* haben beyde Ein * nemlich vor *f*; *f dur* und *d moll* haben vor *b* ein b. *D dur* und *H moll* haben zwey Creutze, nemlich vor *f* und *c*; *b dur* und *g moll* haben zwey Been, nemlich vor *b* und *e*, und so weiter. Wer nun weiß, wie *g dur* gezeichnet wird,

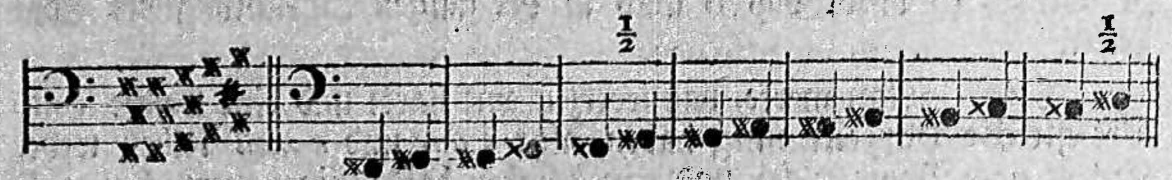
Wie immer eine harte und weiche Ton-Art gleiche Vorzeichnung hat.

wird, der kan eben daraus gleich die Vorzeichnung von *e moll* auch errathen, nemlich eben wie *g dur*, ein * vor *f*. **Der** *moll*-**Ton, der mit dem** *dur*-**Ton einerley Vorzeichnung hat, liegt eine Tertie minor tiefer**, als der dur-Ton, so wie *A* eine Tertie minor tiefer liegt, als *c*. Wem nun bekant ist, daß *A dur* in seiner Vorzeichnung 3 Creutze hat, nemlich *fis*, *cis*, *gis*, der gehe von *A* eine Tertie minor **herunter** (die Tertie minor ist im 1sten Theil des Clav. Spiel. p. 176. deutlich erkläret, und wie sie von der Tertie major zu unterscheiden, hinlängliche Anweisung gegeben; das 7te Capitel dieses Abschnitts wird solches wiederholen, ob gleich nicht in einerley Worten) so findet er *Fis*, hat also *Fis moll* mit *A dur* einerley Vorzeichnung; und so auch umgekehrt, wem die Vorzeichnung eines moll-Tones bekant ist, als z. E. daß *G moll* vor *b* und *e* ein b hat, oder daß in *G moll b* und *es* (oder *dis*) ist, der gehe eine Tertie minor **herauf**, so findet er den dur-Ton, hier ist es *B*, welcher mit seinem schon bekanten moll-Tone eine gleiche Vorzeichnung hat, denn *B dur* hat eben die Vorzeichnung, die *G moll* hat. Wer *c moll* in seiner Vorzeichnung kennet, der weiß auch, wie *es dur* vorzuzeichnen: wer da weiß, daß *f moll* vier Been, nemlich vor *b*, *e*, *a* und *d* nöthig hat, nemlich *b*, *es*, *as* und *des*, der kan gewiß seyn, daß *as dur* eben die Been bedarf. Oft hat der Ton selbst, woraus ein Stück soll gespielet werden, schon ein * oder b nöthig: hieraus kan ich nun gleich schliessen, ob ich in der Vorzeichnung Creutze oder Been nöthig habe, z. E. *dis* entstehet, wenn vor *d* ein * gesetzet wird, *es* aber heißt es, wenn vor *e* ein b stehet: wer nun *dis dur* einrichten will, muß sich der Creutze bedienen, weil *d* durch ein * zu *dis* gemachet worden ist, *es dur* bedarf aber der Been, weil das *e* durch ein b zu *es* gemacht ist. Es ist zwar *dis dur* und *es dur* auf unserm Claviere einerley, allein in der Vorzeichnung und in Ansehung der Noten-Stelle sind sie sehr unterschieden. Nun aber erwählet man lieber diejenige Art der Vorzeichnung, wozu die wenigsten Creutze oder Been erfordert werden; als wenn ich das eigentlich so genannte *dis dur* vor *d* ein *, mit Creutze wolte zeichnen, so kämen so gar 2 Doppel-Creutze darin vor, als:

Oft hat der Ton selbst, daraus ein Stück ist, ein b oder * nöthig.

dis dur und *es dur* sind unterschieden.

dis dur hat * * ist aber nicht gebräuchlich.



es dur hat b b, und ist sehr gebräuchlich.

Es dur, vor *e* ein b, bedarf nur drey Versetzungs-Zeichen oder Been; deswegen ist es eigentlich *es dur*, wenn von *dis dur* geredet wird. Ich erinnere mich nicht ein Stück aus *dis dur*, nemlich mit Creutze gezeichnet,

net, gesehen zu haben. Die Scala von *es dur* mag gleich hiebey stehen, um den Unterscheid einzusehen:



§. 21. Dis wäre genug von der Scala diatonica der moll-Töne im **Heruntergehen.** Nun müssen wir uns bey den moll-Tönen noch merken, daß sie anders **herauf** als **herunter** gehen. Es ist der Unterscheid aber so gar groß nicht. Wir haben Cap. I. §. 24 und 28 bey der Beschreibung des General-Basses gehöret: daß der General-Baß eine **aus der Composition entlehnte Wissenschaft** wäre; hier finden wir nun eine **Regel**, die aus der Composition entlehnet ist, nemlich: **Man muß das** *Semitonium* **unter demjenigen** *modo maiori* **und** *minori* **hören lassen, woraus man spielet.** Dis heißt so viel: in *a moll* lasse ich *gis* und nicht *g*, in *d moll* lasse ich *cis* und nicht *c* hören; bey *g dur* lässet sich *fis* und nicht *f* hören, und so weiter von allen dur- und moll-Tönen. Das so genante Semitonium unterwerts ist nichts anders, als der halbe Ton, der vor dem Ton, daraus gespielet wird, lieget; (als das Semitonium unterwerts von *c* ist *h*, von *d* ist *cis*, von *e* ist *dis* und so weiter;) oder die Septima maior. **In den** *dur*-**Tönen** nun, ist dieses Semitonium unterwerts, oder Septima maior, in der Scala selbst schon befindlich, und im Systemate gezeichnet, durch ein erhöhendes Creutz; denn dis ist eben der andere halbe Ton, der in den dur-Tönen natürlich im 7ten Grad liegen muß. **In den** *moll*-**Tönen** aber wird dieses Semitonium unterwerts nur im **Heraufgehen** gebraucht, und deswegen auch im Systemate nicht eingerichtet, sondern, so oft es mitten im Stücke vorkomt und nöthig ist, wird ein * vor dieser Note gesetzet, die das Semitonium unterwerts ausmacht. Sonsten müste *g moll* nicht nur vor *b* und *e* ein b, sondern auch vor *f* ein * haben, und alsdenn wäre die Vorzeichnung noch schwerer zu behalten, sonderlich vor Anfänger, und wäre wider §. 19. Deswegen hat man dem *a moll* auch kein * vor *g* vorzusetzen, obgleich das Systema sonsten weder Creutze noch Been hat; dis würde die natürliche Scalam diatonicam verderben, und Confusion verursachen.

Wie die moll-Töne im Heraufgehen,

das Semitonium unterwerts müssen hören lassen,

nemlich die Septima maior.

Warum dis Semitonium in den moll-Tönen nicht auch vorgezeichnet wird.

§. 22. Dis gibt nun die im ersten Theil meines Clavier-Spielers p. 113 versprochene Erläuterung, warum daselbst bey dem Liede: Es kostet viel ein Christ zu seyn 2c. welches aus *a moll* ist, in der Vorzeichnung nicht vor *g* ein * gesetzet worden, da es doch im Liede selbst so oft vorkomt.

Wenn die moll-Töne nur bis zur Quinte herauf oder herunter gehen, so ge-

schicht das Heruntergehen eben so, wie das Heraufgehen.

komt. Es ist nun schon hinlänglich gezeiget, wie *a moll* das *gis* nur im Heraufgehen hören lässet, und wie im Heruntergehen *g* statt hat, und daß die Vorzeichnung der moll-Töne nach der Art herunter zu gehen, geschicht. Nun finden wir auch in bemeldtem Liede, daß das *gis* im Heraufgehen angebracht, indem ja *a* drauf folget. Man beliebe dieses Lied l. c. selbst nachzuschlagen. Es ist zwar wahr, daß im Baß nach dem *gis* dreymal das *e* folget, allein nicht zu gedenken, daß das *gis* statt *e* hätte stehen bleiben können, so gibts hier noch eine Neben-Regel, nemlich: daß man in den moll-Tönen, wenn sie nur bis zur Quinte, als hier das *e* eine Quinte zu *A* ist, gehen, alsdenn oft auch *gis* statt *g* gebrauchet, welches in dem 1sten Capitel dieses Abschnittes mit mehrerem gezeiget wird, weil es hier zu früh gewesen wäre. Gehet man aber in den moll-Tönen tiefer als in die Quinte, so gehet man, ohne *gis*, recht nach der Vorzeichnung herunter. Was hier von *A moll* gesaget worden, gilt auch von allen andern moll-Tönen.

Die moll-Töne haben im Heraufgehen auch Sextam maiorem.

§. 23. Aber, möchte iemand nicht unbillig sagen, vom *gis* in *A moll*, als welches das Semitonium unterwerts im *A moll* ist, habe nun schon gehöret; warum nimt man aber auch das *fis* im Heraufgehen in *a moll*, denn ich soll in *A moll* ja durch *fis* und *gis* statt *f* und *g* gehen? Antwort: Würde ich in *A moll* (dis *A moll* wird hier als das Muster aller moll-Töne nur zum Exempel angeführet, es gilt, wie eben gesagt, von allen moll-Tönen) also heraufgehen: *A H c d e f gis a*. so wäre *f gis* ein gar zu grosser ganzer Ton, welcher lateinisch Secunda superflua genant wird, und eine harte Dissonanz ist; weil nun die natürliche Scala, oder Scala diatonica aus lauter Consonanzien (von Con- und Dissonanzien werden wir bald mehr hören) bestehen muß, vide §. 15. so hat man im Heraufgehen der moll-Töne den andern halben Ton, um des Wohlklangs willen, lieber im 7ten als im 5ten Grad anbringen wollen. Es ist dieser Gang, *e f gis a*, der menschlichen Stimme auch beschwerlich und etwas unnatürlich, deswegen hat das *f*, bloß wegen des drauf folgenden *gis*, auch ein * annehmen müssen, damit die Scala in lauter ganzen und halben Tönen fortgehen möchte; wo also das Semitonium unterwerts im Heraufgehen gemacht wird, da muß auch die Sexta maior, als welche einen ordentlichen ganzen Ton tiefer als die Septima maior, oder das Semitonium unterwerts, ist gleichsam par Compagnie und um des Wohllauts willen gebrauchet worden. Und diß unterschiedene Herauf- und Heruntergehen habe in der Abbildung der Scalæ der moll-Töne auch anzeigen wollen, daher es denn gekommen, daß die 6te und 7t Stufe

Die Secunda superflua verursachet einen ungeschickten Gang.

der

der Leiter ist zerbrochen worden. Kurz, im Heruntergehen braucht man bey *a moll* gar kein so genantes Semitonium, im Heraufgehen aber nimt man *fis* und *gis*.

§. 24. Man findet in der Vorzeichnung der moll-Töne zuweilen, daß der andere halbe Ton im 6ten Grad gelassen worden, da er doch in 5ten Grad hätte gebracht werden müssen; oder daß die Sexta minor, die doch zu den moll-Tönen so wesentlich als die Tertie gehöret, nicht eingerichtet ist, als z. E. man findet *g moll* nur mit Einem b vor *b*, da doch vor *e* auch ein b stehen muß, nach §. 16. Und daß in *D moll*, welches doch vor *b* ein b haben muß, gar kein b vorgezeichnet ist. Dis ist aber eine unrichtige Bezeichnung der Ton-Arten. Ich habe im ersten Theil des Clav. Spiel. dem Liede: Ach GOtt vom Himmel sieh darein rc. p. 68. in der Vorzeichnung nur vor *b* ein b gegeben; da es doch, weil es aus *G moll* (in dessen Quinte *d* es zwar schliesset) ist, vor *e* auch hätte ein b haben müssen; dis aber ist mit Fleiß deswegen von mir geschehen, damit ich in den ersten 6 Liedern einen Anfänger nicht mit zu vielen Been beschweren möchte; denn weil im Baß dis b vor *e* nur zweymal vorkam; so hielt es das mal vor rathsamer, das b vor dem *e* im Liede selbst zu setzen. Darum ist es gut, daß einer selbst gelernet, wie die Vorzeichnung müsse beschaffen seyn; wie groß der Nutzen davon, sonderlich bey ungewöhnlichen Ton-Arten, ist, wird er hernach am besten erfahren.

Unrichtige Bezeichnung der moll-Töne trift man zuweilen an in *d moll*, *g moll* etc.

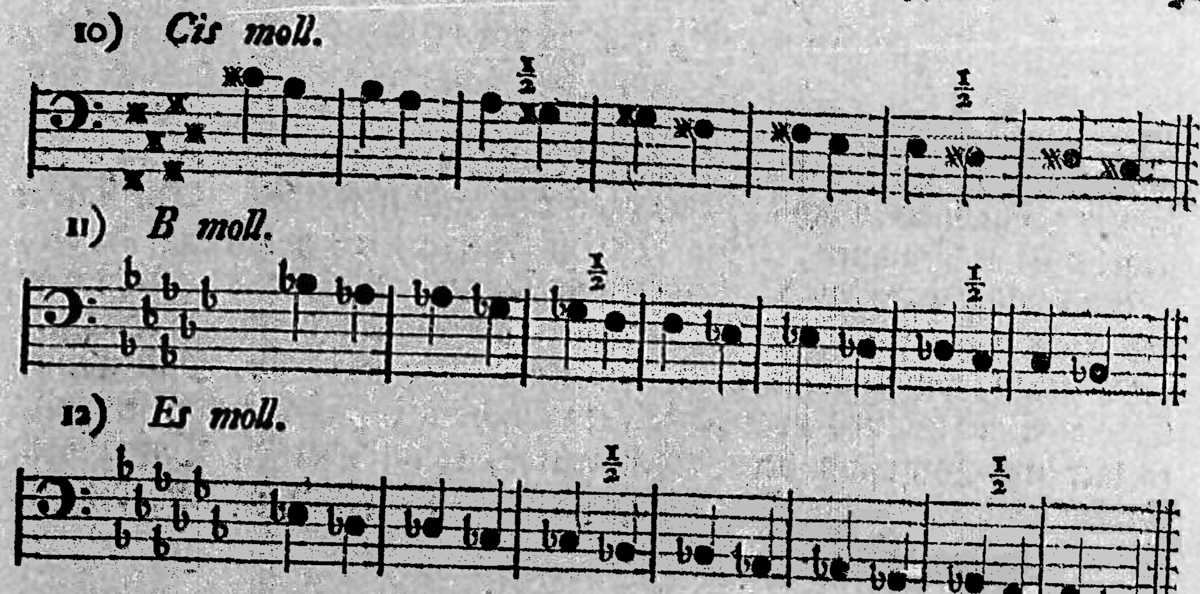
Man muß das Systema selbst einrichten lernen.

§. 25. Anietzo wollen wir die Scalam oder Ton-Folge aller moll-Töne, mit ihren Vorzeichnungen, sowol im Systemate, als auch vor einer ieden Note selbst, in Noten aussetzen, so wie §. 9. bey den dur-Tönen geschehen. Weil die Vorzeichnung nach der Art des Heruntergehens geschehen muß, so habe allhier auch das Heruntergehen erwählet. Und ist deswegen der zuerst gezeichnete halbe Ton der andere, und der letzte der erste halbe Ton; dis verursachet das erwählte Heruntergehen der Töne, und wird nicht leicht irrend machen. Unter diesen 12 moll-Tönen sind 4 sehr gebräuchlich, als: *a moll*, *e moll*, *d moll* und *g moll*, die übrigen 8 sind schon fremder, nemlich: *h moll*, *c moll*, *f moll*, *fis moll*, *gis moll*, *cis moll*, *b moll*, *es* (oder *dis*) *moll*. Doch ist auch nöthig, sonderlich *h moll*, *c moll*, *f moll* und *fis moll* zu kennen. Die letzteren viere aber sind ungleich fremder, ja kommen sehr selten vor.

Scala aller 12 moll-Töne in Noten.


Anderer halbe Ton.
Erster halbe Ton.
1) A moll.
2) E moll.
3) D moll.
4) G moll.
5) H moll.
6) C moll.
7) F moll.
8) Fis moll.
9) Gis moll.

10) Cis



Ich will nicht hoffen, daß einem Lehrbegierigen dieses Capitel zu lang gerathen (einem Music-Verständigen wäre alles ungleich kürzer zu sagen und anzuzeigen) und daß ihn die aufmerksame Durchlesung desselben gereuen solte; mit nichten. Der General-Baß kan nicht gleich in die Ohren klingen, es muß erst etwas Wissenschaft und Erkentniß davon im Kopfe seyn. Noch eins.

§. 26. Wer nichts, als nach dem General-Baß spielen wolte, der würde gar bald nicht nur die rechte Fingersetzung, sondern auch die Fertigkeit in der rechten Hand merklich verlieren, und etwas steifes in derselben erlangen; dahero einem Liebhaber des Claviers anzurathen, bey Uebung des General-Basses seine Hand-Sachen nicht an die Seite zu legen, sondern er muß sie zugleich dabey üben, damit sonderlich die rechte Hand nicht unvermerkt etwas von ihrer schon erlangten Geschicklichkeit verliere.

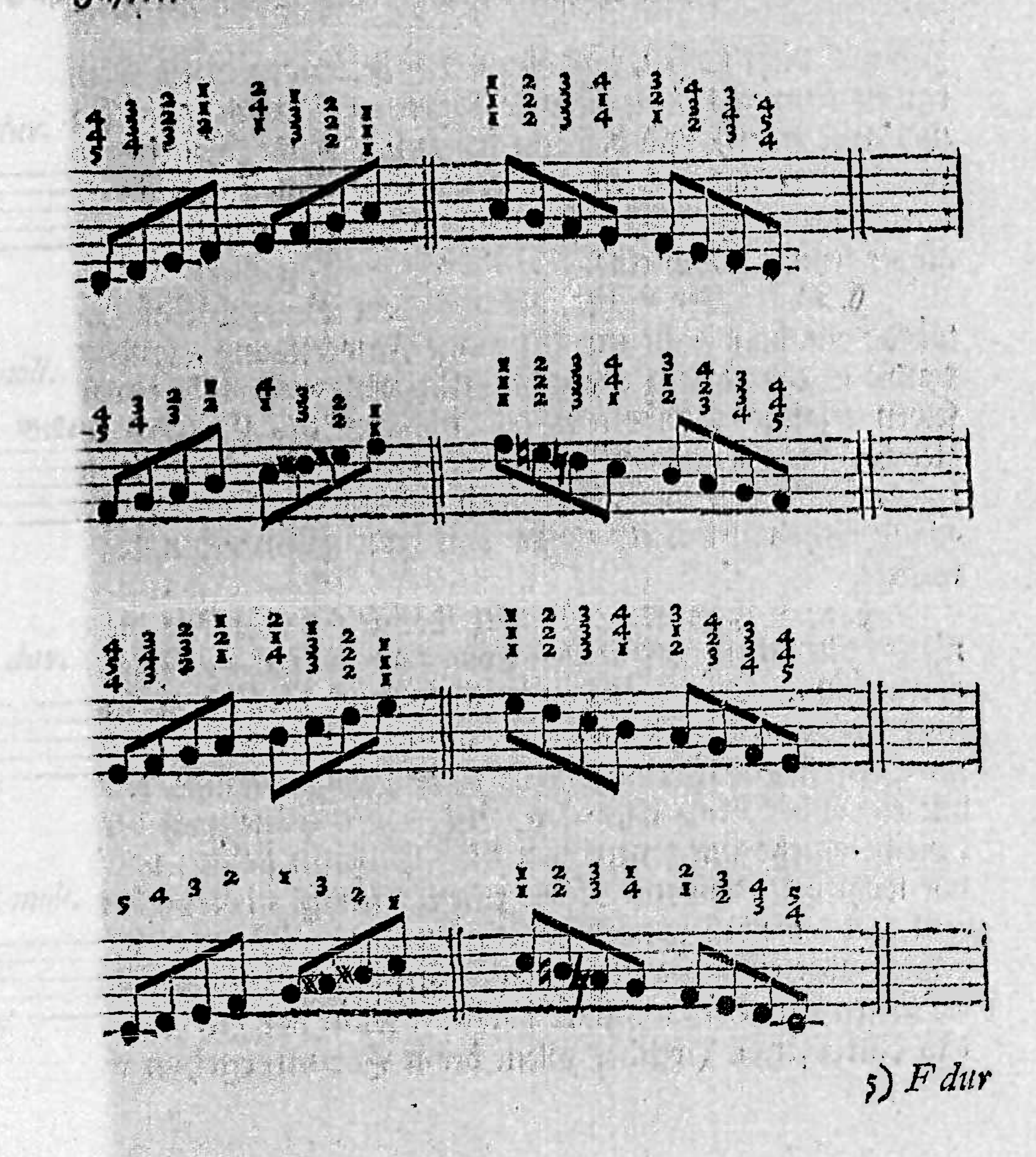
Beym
Baß sp
Hand-
chen nic
versäum

§. 27. Zum Schluß dieses Capitels wollen wir die Scalam diatonicam aller dur- und moll-Töne noch einmal in Noten, und zwar im Herauf- und Heruntergehen hersetzen, und die Finger durch Zahlen darüber schreiben, damit man nicht allein eine Fertigkeit in der linken Hand im Herauf- und Heruntergehen einer Octave erlange, sondern auch, damit einem die Scala aller dur und moll-Töne nach der Vorzeichnung (welche anietzo nur hinter dem Baß-Schlüssel stehet) und nach dem Gehör wohl bekant werde. Die Fingersetzung, ist die berühmte Bachische, weil wol keine bessere wird erdacht werden. Wo zwey oder drey Reihen Zahlen über einander stehen, das zeiget an, daß daselbst zwey oder dreyerley Arten Fingersetzung statt haben. Man übe sich vor allen Dingen, das Untersetzen (welches allein beym Heruntergehen vorkommt) und

Scala al
Ton-Art
Noten,
welche Fi
setzung da
beste ist i
Herauf- u
Heruntérg
hen.

das

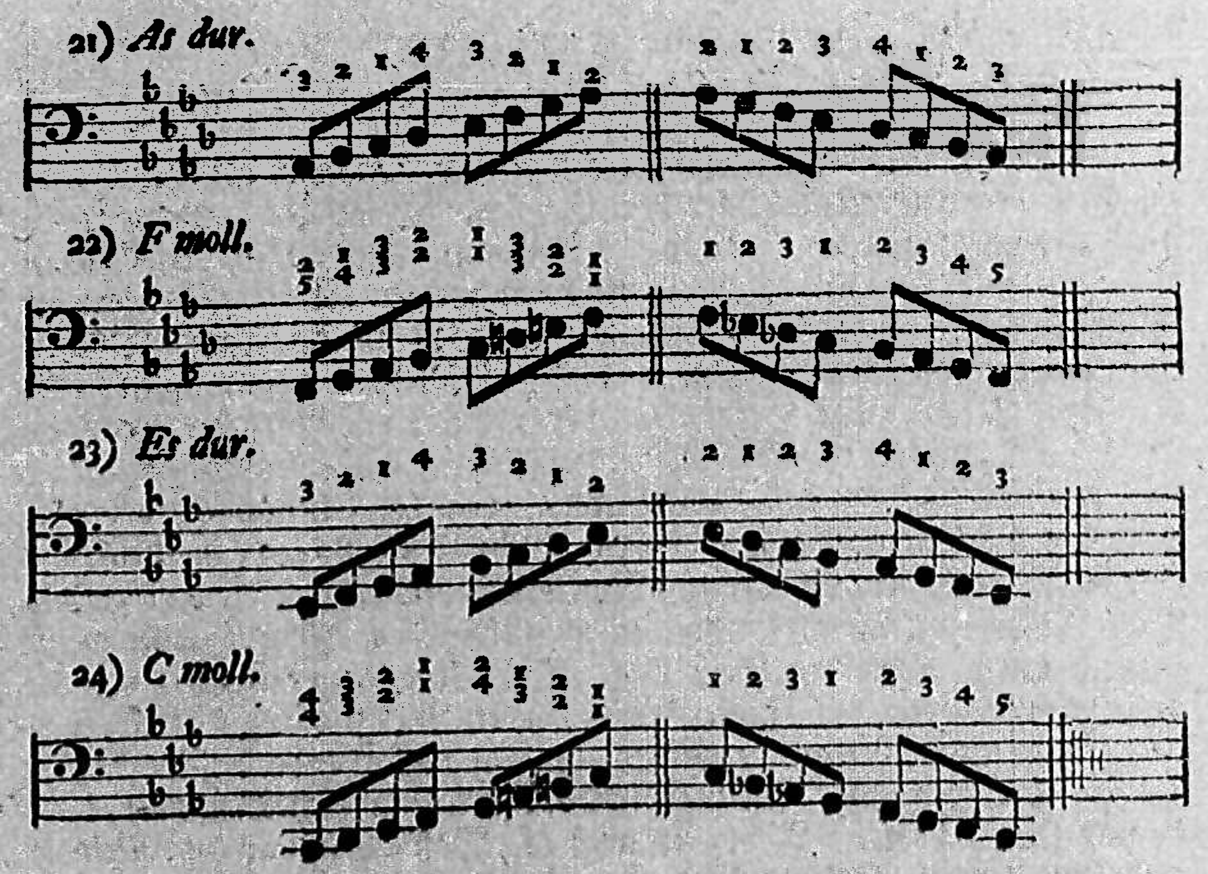
das Ueberschlagen der Finger, welches am meisten beym Heraufgehen, und zuweilen beym Heruntergehen, (wenn nemlich der dritte über den 4ten Finger geschlagen wird,) vorfällt, recht ohne Verdrehung der Hand zu verrichten. Es kan diese Uebung des Herauf= und Herunterlaufens immer geschwinder, doch auf eine egale Art, geübet werden. Die Zahl 1. zeiget an den Daumen, 2. den Vorder=Finger, 3. den Mittel=Finger, 4. den Gold=Finger, und 5. den kleinen Finger. Nähere Nachricht von der Fingersetzung für die linke Hand wird es wol in diesem Büchlein nicht geben, sondern hie muß ich meinen Leser zum ersten Theil meines Clavier=Spielers, und zwar zum IVten Abschnitt desselben, verweisen; weil es hier nur Confusion verursachen würde, wenn über die Baß=Noten Zahlen kämen, die die Finger anzeigten, und zugleich Zahlen, die zum General=Baß gehörten.



5) *F dur*


5) F dur.
6) D moll.
7) B dur.
8) G moll.
9) D dur.
10) H moll.
11) A dur.
12) Fis moll.


13) E dur.
14) Cis moll.
15) H dur.
16) Gis moll.
17) Fis dur.
18) Es moll.
19) Des (oder Cis) dur.
20) B moll.



§. 28. Es ist noch kürzlich, nur mit Einem Worte, anzuzeigen, daß unsere Scala oder Ton-Leiter eben das ist, was man in verschiedenen musicalischen Lehr-Büchern Genus musicum oder ein **Klang-Geschlecht** nennet. Weil nun das Genus musicum (oder musicalische Geschlecht oder Art) dreyerley ist, nemlich das Genus diatonicum, chromaticum und enharmonicum, so ist unsere Scala auch dreyerley, nemlich diatonica, chromatica und enharmonica. Wovon aber im zweyten Abschnitt ein mehrers. Man mache sich nur unsere Scalam diatonicam bekant (die andern haben noch ein wenig Zeit), denn es ist eine grosse und sehr schädliche Unwissenheit auch selbst beym Choral-Spielen, wenn man die Scalam oder die natürliche regelmässige Ton-Folge oder Ton-Leiter des Tones, daraus ein Lied gespielet wird, oder darin es ausweichet, nicht verstehet. Alles nun, was wir hier in diesem Capitel geschrieben, kan und muß nicht nur Einmal zu Anfangs, sondern auch alsdenn, wenn man aus dem folgenden Unterricht schon ein Lied mit dem General-Baß zu spielen gelernet, aufs neue wieder nachgelesen werden; da man denn erst den grössesten Nutzen darin finden wird. Nun gehen wir weiter, und da kommt uns denn zu zeigen vor: was die musicalischen Intervalla sind und anzeigen.

Scala und Genus musicum ist einerley.

Drey Genera musica.

Man muß die Scalam seiner Ton-Art wohl verstehen.

Recommendation dieses Capitels.

CAPVT III.

Von den musicalischen Intervallen überhaupt.

Vom zweystimmigen Spielen oder Singen eines Liedes, wie solches geschehe,

§. 1. Anietzo wollen wir von den Intervallen und von dem, was zur Spielung eines Liedes nach dem General-Baß gehöret, etwas weniges überhaupt sagen, weil doch dieser Abschnitt hauptsächlich den Choral-Spielern gewidmet ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers ist weitläuftig gezeiget worden, wie man ein Lied mit Baß und Discant spielen soll. Hier hat der Discant bloß die Melodie hören lassen, und der dazu gesetzte Baß harmoniret dazu, diß hiesse nun **zweystimmig** spielen: so, wie nun ein Lied auf einem Clavier, Clavicymbel oder Orgel mit Baß und Discant kan gespielet werden; so können auch zwey Personen, die die Singe-Kunst verstehen, solche Lieder singen, da denn die eine die Melodie oder die Discant-Noten, die andere aber die dazu gesetzte Baß-Noten dazu singet; ein solches zweystimmiges Singen, oder wenn iemand zur Melodie den Baß singen kan, klinget nun lieblich, und ist angenehm zu hören.

und nicht geschehe:

Es heißt aber nicht, den Baß zu einer Melodie singen, wenn etwa einer grob oder tief, und der andere etwa dieselbe Melodie fein oder hoch sünge, wie man in den Kirchen allerley Stimmen, grobe und feine, höret. Nein, es muß die Baß-Stimme die Melodie nicht mit singen, sondern sie muß nach der Kunst eingerichtet werden, so, wie beym Clavier-Spielen der Baß nicht gleiche Noten mit dem Discant oder der Melodie hat.

Nutzen des Orgelspielens in einer Gemeine.

Weil nun wenige in den Kirchen die Geschicklichkeit haben, oder die Kunst verstehen, den Baß zu einer Melodie zu singen, welches aber der Melodie eine herrliche und anmuthige Stütze und Zierde gibt; so vertritt die Orgel die Stelle desselben, und der Organist spielet den Baß mit seiner linken Hand, oder mit den Füssen auf dem Pedal. Dis wird nun auch eine Harmonie, aber nur eine zweystimmige Harmonie, genannt.

Vom vierstimmigen Spielen.

§. 2. Weil aber in der Music mehr als zwey Töne, wenn sie zusammen angeschlagen werden, unter einander lieblich klingen; so wird allhier nun weiter gelehret werden, wie man zum Discant und Baß noch zwey Stimmen erfinden soll, welche **Mittel-Stimmen** genant werden.

Der Discant ist die Ober- und der Baß die Fundament-Stimme.

Denn der Discant, worin die Melodie gehöret wird, heißt und bleibt die **Ober-Stimme**, und der Baß ist immer die **tiefste** oder **Fundament-Stimme**, wie das Wort Baß oder Basis es auch anzeiget, daher wird auch der Baß das Fundament oder die **Grund-Stimme** genennet, weil nicht allein die oberste Stimme damit harmoniren muß, sondern weil die Mittel-Stimmen auch darnach gemacht, erfunden und eingerichtet werden müssen.

Mittel-Stimmen sind

Mittel-Stimmen heissen also die beyden

Stimmen, welche bey einem Choral noch zwischen dem Baß und Discant erfunden werden müssen. Solche Mittel-Stimmen nun werden nicht allein auf dem Clavier oder auf der Orgel gespielet, sondern sie können auch gesungen werden; und heisset diejenige Stimme, die dem Discant am nächsten: die **Alt-Stimme**, der Alt; und die, welche dem Baß näher komt, die **Tenor-Stimme**, der Tenor. Wenn nun diese vier Singe-Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß, sich bey einem Liede zugleich in lieblicher Harmonie kunstmässig, selbst mit einiger Beobachtung des Tactes, hören lassen; so ist solches ein Chor-mässiges Absingen eines Liedes, welches einem Kunsterfahrnen, ja einem ieden Liebhaber der Music, besonders gefällt und rühret. Weil aber nicht alle, die sich für Sänger ausgeben, solches Singen nach der Kunst gelernet haben; so vertritt wieder der Organiste mit seiner vollstimmigen und weit erschallenden Orgel die Stelle dieser künstlichen Sänger, und machet die Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, wie auch den Baß, auf seiner Orgel. Es wird aber alles von ihm so eingerichtet, daß darin nichts unnatürliches oder etwas, das eine Menschen-Stimme nicht bequem solte hervorbringen oder singen können, vorkömt. Dis hat verursachet, daß man bey Einrichtung der Mittel-Stimmen gewisse **ungeschickte Gänge** oder eine gewisse schwer zu singende Ton-Folge, vermeiden muß, davon hernach etwas wird erwehnet werden.

der Alt und der Tenor.

Chormässiges Singen eines Liedes.

Der Organist vertrit die Stelle aller 4 Singe-Stimmen.

Warum ungeschickte Gänge zu vermeiden.

§. 3. Wir haben schon im ersten Capitel gesehen, daß der General-Baß, auch selbst bey Liedern, mit Ziffern oder Zahlen zu thun habe. Diese über den Baß-Noten stehende Zahlen zeigen nun nichts anders an, als daß sie einem gleichsam sagen, wie bey Liedern die zwo Mittel-Stimmen heissen sollen, oder die wie vielsten Töne (NB. von der Baß-Note an gerechnet) man noch zu der ausgeschriebenen Discant-Note nehmen soll: oder, was das vor zwey Töne sind, welche nebst der Discant-Note (als welche oberste Stimme im kleinen oder in einem andern hiezu iedesmahl am bequemsten Finger genommen wird,) zur Baß-Note noch harmoniren, und wie also, nach Anleitung der Ziffern, eine vierstimmige Harmonie zu erfinden ist. Man hat also nicht nöthig, sich den General-Baß so schwer vorzustellen. Es ist alles ganz natürlich und leicht zu erlernen, sonderlich was davon bey Spielung eines Liedes zu wissen nöthig ist.

Was die Ziffern über dem Baß bedeuten und anzeigen.

§. 4. Nun ist schon aus dem ersten Theil meines Clavier-Spielers bekant, was ein reiner Accord sey, oder wie der 3te und 5te Ton (von der Baß-Note an gerechnet) zur Baß-Note lieblich harmonire, und wie, wenn die rechte Hand hiezu noch die Octave nimt, man alsdenn drey Töne in der rechten Hand erfinden habe, welche zu der Baß-Note die voll-

Vom Accord.

Die Intervalla müssen vom Grund-Ton abgerechnet werden.

vollkommenste Harmonie ausmachen, wenn sie zugleich zum Gehör gebracht werden. Man besehe die pag. 17 abgebildete Ton-Leiter, oder Scalam diatonicam der dur-Töne, wo in dieser vierfachen Leiter die unterste Stufe *c* heisset und die Zahl 1 vor sich hat. Dieser Ton *c* wird hier als der Grund-Ton angesehen: wolte ich nun zu *c* einen reinen Accord machen, so sähe ich nur die Töne an, bey welchen die Ziffern 8, 5 und 3 stehen, so finde ich *c g e*, dis ist nun ein reiner Accord zu *c*, der aus der 3, 5 und 8 bestehet. Wie nun bey unserer Leiter der Grund-Ton *c* die Zahl 1 führet (denn gleichwie alle Zahlen die Zahl 1 zum Grunde haben und daraus erwachsen, so werden auch alle so genante Intervalla vom Grund-Ton an gerechnet, und weisen uns bey Abzählung derselben immer dahin) so wird der Ton, der um einen Grad oder Stufe höher lieget, und *d* heisset, mit der 2 bezeichnet, und die dritte Stufe mit einer 3, die vierte mit einer 4, die fünfte mit einer 5 und so weiter, bemerket. Bestehet also ein reiner Accord, oder die Trias harmonica aucta, (die mit der Octave vermehrte Trias) aus dem Ton, der der dritte, fünfte und achte Ton von meiner Baß-Note ist.

In Liedern findet man nicht lauter reine Accorde,

§. 5. Man hätte gar keine andere Ziffern nöthig, als 3, 5, 8, wenn alle Lieder also gesetzet wären, daß die Griffe aus lauter reinen Accorden bestünden; wie aus den 6 letztern Liedern des ersten Theils zu ersehen, welche daselbst mit Fleiß so gesetzet sind, daß lauter reine Accorde darin vorkommen solten. Dis wäre nun zwar bald gelernet, ja, wer ein gutes musicalisches Gehör hätte, der würde bey weniger Unterweisung geschwinde hiemit fertig werden.

denn dis würde einem bald eckeln.

Doch würde ihm sein Spielen auch bald zum Eckel werden, sonderlich wenn er eben dieselben Lieder von einem andern mit einer lieblichen Abwechselung der Harmonie nach der Kunst würde spielen hören; gewiß, er würde bald eine Lust zu dieser Art zu spielen bekommen.

Daher denn auch andere Griffe darin vorkommen.

Denn so lieblich und vollkommen ein reiner Accord auch immer seyn mag, so wird er doch, ohne Abwechselung und Zwischenmischung anderer Griffe, die zwar in sich selbst so vollkommen nicht sind, aber doch der Music und allem Spielen den rechten Wohlschmack geben, und folglich das Gehör für allen Eckel an einem reinen Accord bewahren müssen, vieles von seiner Anmuth verlieren. Dahero man denn auch lernen muß, wie die Zusammensetzung der übrigen Töne, die eben keinen reinen Accord ausmachen, von Musicverständigen erfunden worden: hier gibts nun allerley Veränderungen, Versetzungen, Verwechselungen und Vertauschungen eines dreystimmigen Griffs, welche aber doch zuletzt wieder in einen reinen Accord verwandelt werden müssen.

Wie die gebräuchlichsten Griffe eine

§. 6. Diese Griffe sind nun mancherley; oft ist nur Ein Ton, bald sind zwey, bald alle drey Töne eines reinen Accords verändert worden. Denn

Denn weil zum reinen Accord die 3, 5 und 8 gehöret, so hat man statt der 5 die 6 genommen, und 3 und 8 beybehalten, daher ist der **Sexten-Griff** entstanden: statt der 3 hat man die 4 genommen, und behielt 5 und 8 dazu, daher kam der **Quarten-Griff**: statt der 8 hat man die 9 oder die kleine 7 (was dis bedeute, wird bald gezeiget werden) genommen, und vom Accord die 3 und 5 behalten, daher ist der **Nonen- und Septimen-Griff** entstanden. Bald hat man zwey Ziffern zugleich verändert, als: man hat an statt der 3 die 4, und statt der 5 die 6 genommen, und die Octave nur beybehalten, daher der Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ entstanden. Ja man hat so gar alle Töne eines reinen Accords um Einen Grad erniedriget, da denn aus der 3 eine 2, aus der 5 eine 4, und aus der 8 eine grosse 7 geworden, daher der Griff $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ entstanden; doch diese grosse und generale Abweichung vom reinen Accord wird gleichsam bald bedauret, indem nach diesem Griffe der reine Accord bald wieder gemachet werden muß; ja was noch mehr ist, so hat man angefangen, seinen reinen Accord in der rechten Hand beyzubehalten, und hat die linke Hand einen Ton höher oder tiefer gehen lassen, hernach aber, weil sich eine starke Disharmonie darin hören ließ, entweder seinen Grund-Ton gleich wieder genommen, oder die rechte Hand durch Veränderung einer oder zweyer Töne zum neuen Baß harmonirend gemacht.

kleine oder grössere Abweichung vom reinen Accord sind,

und wieder zum reinen Accord hingehen.

Z. E. der Accord zu *c* ist $\begin{smallmatrix}\bar{c}\\g\\e\end{smallmatrix}$, behält nun die rechte Hand diesen Accord, und die linke Hand nimt statt *c* das *H* dazu, und man zählet alsdenn die Töne der rechten Hand $\begin{smallmatrix}\bar{c}\\g\\e\end{smallmatrix}$ zu dem neu-erwählten Grund-Tone *H* ab, so ist $\bar{c}$ der 2te, *g* der 6te, und *e* der 4te Ton, von *H* an gerechnet, und wäre der Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. Dis klingt nun zwar hart zu *H*, aber desto angenehmer ist es zu hören, wenn nach dieser Abweichung der vorige Grund-Ton *c* wieder dazu angeschlagen, oder der folgende Ton *A* mit einem reinen Accord gemachet wird.

§. 7. Hierin habe nur überhaupt zeigen wollen, daß es in der Music viel mehrere Zusammensetzungen verschiedener Töne gibt, als die Zusammensetzung der 3, 5, 8, oder eines reinen Accordes. Die Zahlen, welche selbst über dem Baß einer Lieder-Melodie stehen, da man ja oft eine 6, 7, 9, 4, 2 rc. findet, zeigen solche verschiedene Griffe auch an. Weil nun die Zahlen, wie eben erwähnet worden, nichts anders anzeigen, als wie weit die Töne, welche ich in meiner rechten Hand anzuschlagen habe, von der Baß-Note, als dem Grund-Tone, als worüber auch die Ziffer stehet, entfernet seyn sollen: so hat man diese Ziffern Intervalla oder Zwischen-

Es gibt also verschiedene Griffe.

Was die mancherley Zahlen anzeigen, und warum sie Intervalla heissen.

schen-Räume genennet. Daß aber die Intervalla verschieden, erhellet aus unserer Leiter pag. 17, da man siehet, daß die Stufen derselben von der ersten Stufe, als welche den Grund-Ton hat, auf verschiedene Weise entfernet sind, als da ist z. E. die 6te Stufe von der erstern ja weiter entfernet, als die 3te. Dis melde nur, um zu zeigen, warum man die Ziffern Intervalla genennet; es ist zwar noch eine andere Ursache da, warum sie Intervalla heissen, dabey wir uns aber nicht aufhalten wollen, weil sie nicht hieher gehöret. Man lerne hieraus nur, daß das Wort Intervallum einen Ton anzeiget, der von seinem Grund-Ton etwas, viel oder wenig, entfernet ist, und daß diese Intervalla durch Zahlen über die Baß-Noten geschrieben werden.

Die gebräuchliche Intervalla mit ihrer lateinischen Benennung.

§. 8. Solche Intervalla sind, wie uns unsere Leiter auch zeiget, (denn die hat so viel Stufen, als Intervalla im General-Baß gebräuchlich sind) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Sie werden gewöhnlicher massen lateinisch ausgedruckt, nemlich also: 1 heißt Prima, (welches aber nicht viel gebräuchlich zu sagen) oder Vnisonus, 2 Secunda, 3 Tertia, 4 Quarta, 5 Quinta, 6 Sexta, 7 Septima, 8 Octava, und endlich 9 Nona. Wer kein Latein verstehet, der muß sich diese Benennung der Intervallen wohl merken, und so viel Latein lernen, daß er wisse, daß eine Quarta eine 4, eine Septima eine 7 ꝛc. bedeute. Man findet zuweilen auch 10 Decima, 11 Vndecima, und 12 Duodecima. Die Decima ist eine erhöhete Tertie; die Vndecima eine erhöhete Quarte; die Duodecima eine erhöhete Quinte. In welchen Fällen solche gebraucht werden, werden wir nachhero sehen.

Von den Ziffern, die über- und nach einander stehen.

§. 9. Weiter merken wir hier gleich an, daß alle Zahlen, welche man übereinander stehend findet, zugleich angeschlagen werden, als $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{7}{5}$ ꝛc. und wo Eine Note mit zwey Zahlen, nacheinander stehend, gefunden wird, so werden solche Ziffern, oder vielmehr die Töne, die durch solche Ziffern angezeigt werden, auch nacheinander angeschlagen.

Die Erkentniß aller Intervallen ist sehr nöthig,

§. 10. Es ist einem Liebhaber des General-Basses, und der solchen gerne bald lernen wolte, vorerst nichts nöthiger zu wissen, als die Erkentniß der Intervallen zu allen, so ganzen, als halben Tönen. Bey unserer Ton-Leiter findet man die Intervalla von *c* dabey gezeichnet, eben so nun muß ich sie gleichfalls auch von *cis*, von *d*, *dis*, *e*, *f* etc. wissen. Hierzu werde nun einem Liebhaber in den folgenden Capiteln die deutlichste Anleitung suchen zu geben.

und daß man zu den Signaturen die Neben-Ziffern wisse.

§. 11. Weil aber die rechte Hand fast durchgehends (einige wenige Fälle ausgenommen) drey Töne haben muß, und doch oft nur Eine Ziffer über der Baß-Note stehet, so werde hernach auch im 17ten Capitel in einer

Tabelle anzeigen, welche Ziffern denn zu der übergeschriebenen Ziffer noch müssen genommen werden, als welches abermal sehr nöthig zu wissen ist.

§. 12. Je mehr Ziffern der Baß nun hat, desto schwerer ist oft der General-Baß, sonderlich, wenn einem die Intervalla zu den Tönen noch nicht recht bekannt sind. Anietzo ist es Zeit, noch eine Eintheilung der Intervallen vor uns zu nehmen, wir setzen das folgende Capitel dazu aus. Ein Liebhaber muß sich nicht verdriessen lassen, erst einige Capitel aus diesem Buche zu lesen und zu betrachten, ehe ich ihn zum Clavier führe. Je besser er nun dieses und das vorhergegangene gefaßt, ie leichter wird ihm hernach die Ausübung werden. Wer lesen lernen will, muß ja erst die Buchstaben kennen lernen; wer den General-Baß will spielen lernen, der muß erstlich die Intervalla (als die Buchstaben des General-Basses) wohl wissen und kennen, und erst einen rechten Begriff vom General-Baß und was dazu gehöret, suchen zu erlangen: dann geht das Spielen hernach desto besser; und man weiß, was man machen soll, und läßt es nicht auf ein blindes Gerathewohl ankommen.

Viel Ziffern sind oft ein Zeichen eines schweren General-Basses.

Nöthige Erinnerung bey der Selbst-Information aus diesem Buche.

CAPUT IV.
Von den Consonanzien und Dissonanzien überhaupt.

§. 1. Es werden nun weiter alle Intervalla in zwey Haupt-Classen eingetheilet, nemlich in Consonanzien und Dissonanzien, oder in wohlklingende und übelklingende Intervalla. Wer nur ein Lied nach dem General-Baß spielen lernen will, der hätte zwar nicht unumgänglich nöthig, diese Eintheilung der Intervallen zu wissen; ihm wäre gnug, wenn er die Intervalla kennte und wüßte, wie auch die Ziffern oder Neben-Stimmen, welche noch zu den übergeschriebenen Ziffern müssen genommen werden: diß wäre seine Haupt-Sache. Diß bleibt nun zwar auch für ihn die Haupt-Sache, allein es wäre doch eine gar zu grobe Unwissenheit, wenn einer nicht wüßte, was Consonanzien oder Dissonanzien wären, oder welche Intervalla als Consonanzien, und welche als Dissonanzien angesehen würden; da doch die Wörter: Consonans, Dissonans, consoniren und dissoniren, in der Music so oft vorkommen, und man bey Liedern nicht nur Consonanzien, sondern auch Dissonanzien gebraucht.

Alle Intervallen sind entweder Con- oder Dissonanzien.

§. 2. Hiebey möchte aber einer gleich fragen: was habe ich doch in der Music, darin doch ein beständig lieblicher Wohlklang zur Ergötzung des Gehörs herrschen soll, mit Dissonanzien oder übelklingenden Tönen und Griffen zu schaffen? Antwort: Wenn in der Music keine Dissonanz mehr solte gebraucht werden, so würde man den Wohlklang oder die Consonanzien bald so sehr gewöhnen, daß einem die Lust zur Music bald vergehen

Einwurf: Was nutzen die Dissonanzien in der Music. Antwort: sehr viel. Sie zieren die Music.

gehen würde, wie schon im vorhergehenden Capitel §. 5. angemerket worden. Man findet den Gebrauch der Dissonanzien in allen musicalischen Schriften so vertheidiget und gelobet, daß hier nicht nöthig habe, deswegen etwas zu erwähnen. Es erfordern die Dissonanzien in ihrer Erwählung und Ausübung die grösseste Kunst, dabey gibts am meisten zu bemerken, damit darf einer nicht ohne Kunst und Weisheit herumspringen, sonst würde freylich eine solche übel angebrachte Dissonanz die ganze Music schänden und widrig machen. Die Dissonanzien sind in der Music, was das Salz und das andere Gewürz in den Speisen ist. So, wie ein künstlicher Mahler durch richtige Beobachtung des Schattens sein Gemählde erhebt, und seine Abbildung der Natur ähnlich macht, so müssen die Dissonanzien den Consonanzien gleichsam ihre Lieblichkeit geben und unterhalten.

Denn wenn sie künstmässig angebracht werden,

so sind sie dem Salz zu vergleichen.

Vom Nutzen der Dissonanzien.

§. 3. Gar fein schreibet hierüber ein Ungenanter in einem sehr erbaulichen Tractätlein, so anno 1754 ohne Benennung des Orts herausgekommen, betitelt: „Musica parabolica, oder parabolische Music, d. i. „Erörterung etlicher Gleichnisse, die in der Music, absonderlich an der „Trompete, befindlich, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der Heil. „Schrift denen Music-Verständigen gar deutlich abgemahlet werden.„ Es heißt daselbst pag. 73:

„Gleichwie ein guter Musicus, wenn er seinen Gesang in die Ruhe „und Einigkeit der Triados harmonicæ (d. i. eines reinen Accor„des) bringen will, ihn vorhero (durch Dissonanzien) in eine Un„ruhe und Uneinigkeit einführet, auf daß hernach die Einigkeit „und Ruhe desto anmuthiger und lieblicher werde: also hat auch „GOtt vom Anfang mit den Seinen gespielet.„ Item pag. 75: „Drum soll ein Mensch, wenn er sich selbst oder andere muß un„schuldig leiden sehen, nicht darüber zaghaft und ungeduldig wer„den, daß er ihm selbst oder andern den Tod wünschen wolte. „Denn es ist eben, als ob ein Mensch vor einer Music, die doch von „einem frommen und klugen Meister mit bedachtsamer Kunst in „die Dissonanz geführet würde, um solcher Dissonanz willen wolte „die Ohren zustopfen und davon laufen. Du Thörichter! warte „ein wenig, der die Music also in einen Widerklang geführet hat, „wird sie wol wieder redimiren oder resolviren (in einen Wohl„klang führen), daß du Lust und Wonne hören wirst. Harre aus „und stehe, so lange die Dissonanz schallet, in gewisser Hoffnung, „und getraue dem Meister zu, er werde es wohl zu resolviren (in „einen Wohlklang zu verwandeln) wissen, oder du wirst ihm gar „wenig gefallen.„ Item p. 77: „Denn obwol die Anarmonie (der

„Uebel-

„ Uebellaut, die Dissonanz) an ihr selbst, dem Ohr nicht wohl ge-
„ fällt, so erwecket sie doch bey einem Verständigen einen Wohlge-
„ fallen, um der Hoffnung willen, daß er hoffet und harret, die Re-
„ solution werde geschehen. Denn die Dissonanz machet bey einem
„ solchen einen Hunger und Verlangen nach der Triade harmoni-
„ ca (nach einer Consonanz oder reinen Accord). Ohne der Dis-
„ sonanz würde unser Gehör des Guten bald satt und überdrüssig
„ werden. So leichtfertig ist unsere Natur ꝛc. „
Es sind also die Dissonanzien mit nichten aus der Music zu verbannen: denn sie machen die Consonanzien, als wohin doch zuletzt alle Dissonanzien wieder führen müssen, gleichsam recht willkommen.

Welche Intervalla Consonanzien, und welche Dissonanzien sind.

§. 4. Welche Intervalla sind denn nun Consonanzien, und welche sind Dissonanzien? Diese Frage hat in der gelehrten musicalischen Welt schon vielen Streit erreget. Damit wir uns aber nicht aufhalten; so wollen wir diese Frage nach der gewöhnlichsten Art beantworten, nemlich: Consonanzien sind, die Octave, Quinte, Terzie und Sexte. Dissonanzien aber sind: die Secunde, Quarte, Quinte minor, Septima und Nona.

Ob die Quarte eine Con- oder Dissonanz sey.

Sonsten ist der Streit vornemlich wegen der kleinen Quarte, als aus welcher einige eine Consonanz, andere eine Dissonanz machen. Der Herr **Kellner** schreibet in seinem **Unterricht im General-Baß** pag. 68 davon kurz und gut also: „Man lässet einem ieden sein Sentiment, das
„ meiste aber kommt drauf an, daß nur einer die obbesagten Intervallen,
„ er mag gleich einige derselben vor Dissonanzien oder Concordanzien (so
„ werden die Consonanzien auch wol genant) halten, nur recht zu gebrau-
„ chen wisse. „ Hierin stimme dem Herrn **Kellner** gerne bey.

Die Consonanzien sind vollkommene und unvollkommene.

§. 5. Nun will ich noch ein wenig von der Consonanz und Dissonanz überhaupt reden. Es werden unsere 4 Consonanzien, nemlich die 8, 5, 3 und 6, in verschiedenen musicalischen Büchern wieder in zwey Classen eingetheilet, nemlich in vollkommene und unvollkommene. Zu den vollkommenen rechnet man die Octave und die Quinte; zu den unvollkommenen aber die Tertie und Sexte. Warum man nun aber die Octave und Quinte für vollkommene Consonanzien, und hingegen die Terzie und Sexte für unvollkommene Consonanzien hält, dazu gibt man mehr als Eine Ursache an. Wir wollen uns aber nur merken, was der berühmte **Heinichen** vor Ursache angibt; weil doch die andern Ursachen ihren Grund in den mathematischen Verhältnissen der Töne unter einander haben, davon wir hier aber nichts erwähnen wollen, sondern die Liebhaber der musicalischen Gelehrsamkeit nach **Mathesons**, **Mizlers**, **Sorgens** und anderer Schriften verweisen.

Warum die Octave

Die Octave heisset also deswegen eine vollkommene Consonanz, weil sie keiner Veränderung unterworfen ist,

nemlich, sie kan nicht grösser oder kleiner gemacht werden, als sie ist, wenn sie eine ächte Repetition des Grund-Tons seyn soll; oder sie bleibet alsdenn keine Consonanz mehr, das ist, man behandelt sie nicht mehr als eine Consonanz. Daß nun aber die Intervalla grösser oder kleiner gemacht werden können, als sie von Natur in ihrer diatonischen Octave oder Scala sind, davon werden wir bald Gelegenheit haben mehr zu reden. Es heißt ferner die *Quinta* auch eben deswegen vollkommen, weil sie, so lange sie eine Consonanz ist, auch keiner Veränderung unterworfen. Denn so bald die Quinte verkleinert wird, da sie denn die kleine Quinte, Quinta minor oder imperfecta, oder die falsche Quinte, Quinta falsa genant wird; oder, so bald sie vergrössert wird, da man sie denn Quintam superfluam nennet: so bald verlieret sie das Wesen und die eigentliche Art einer Consonanz, und muß als eine Dissonanz behandelt werden. Diejenige Quinta aber, welche für eine vollkommene Consonanz gehalten wird, und zu einem reinen Accord mit gehöret, heißt die reine Quinte, Quinta perfecta.

und die Quinte vollkommene Consonanzien sind.

§. 6. **Unvollkommene Consonanzien sind die Terzie und Sexte, und dieses darum, weil sie der Veränderung unterworfen sind**, d. i. grösser oder kleiner gemacht werden können, als sie in ihrer natürlichen Scala oder Ton-Leiter sind, und dem ungeachtet doch nach wie vor Consonanzien bleiben. Sonsten heissen die Octave, Quinte und Terzie auch noch deswegen mit Recht Consonanzien, wohlklingende (oder mitklingende), nicht nur, weil ihre Zusammen-Anschlagung das Gehör so vergnüget, daß es keine bessere Harmonie verlangen kan; sondern auch deswegen, weil sie, bey Anschlagung eines einzigen Grund-Tons, sich alle drey auf eine geheime Weise hören lassen. Der Herr Sorge schreibt in seinem Vorgemach pag. 12. §. 4: „Wenn man auf die Sayten *c c g c̄ ē ḡ* eines „reingestimmten Pantlon-Claviers kleine Stückgen Papier leget, und so„dann das tiefe *C* anschläget, so fliegen alle aufgelegte Papiere herunter, „zum Beweis, daß die Sayten derer übrigen (nemlich *c g c̄ ē g*) auch „sind gerühret worden. Schlage ich aber *Cis* oder *H* an, so bleiben sie „fein liegen, ich mag es so hart anschlagen, als ich will.„ Höre ich also Einen, sonderlich tiefen, Baß-Ton, so höre ich dessen Quinte und Terzie gleich dabey. Dis mag auch die Orgelbauer bewogen haben, ein Register in der Orgel anzubringen, welches sie die Quintadena nennen; darin eine jede Pfeiffe einen doppelten Ton von sich gibt, nemlich zu einem ieden Ton gleich die Quinte dabey. Z. E. *c* klingt, als wenn ich auf dem Claviere *c* und *g* zugleich anschlage, *d* als wenn ich *d a* zugleich anschlüge, und so durch alle Töne. Dahero verdienen dann die Octave und Quinte mit Recht die Namen einer vollkommenen Consonanz. Unter den unvollkommenen

Warum die Terzie und Sexte unvollkommene Consonanzien sind.

Wie in einem Ton alle Consonanzien stecken,

beweiset der Herr Sorge in seinem Vorgemach.

nienen Consonanzien hat die Tertia maior den Vorzug, weil sie Triadem perfectam (einen reinen Accord mit der grossen Terzie) muß helfen machen. Die Tertia minor ist eben wie die Sexta ein wenig geringer, sie sind aber doch Consonanzien.

Vorzug der grossen Terzie vor der kleinen.

§. 7. Worin aber sind denn die Consonanzien hauptsächlich von denen Dissonanzien unterschieden? Ihr Unterscheid in Ansehung der Ausübung bestehet vornemlich darin: Consonanzien dürfen nicht aufgelöset, oder, wie man sagt, resolviret, das ist, zum Wohlklang gebracht werden; denn sie machen den Wohlklang selbst aus, als worin alle Dissonanzien wieder resolviren müssen. Hingegen eine iede Dissonanz muß resolviret werden, das heißt; es muß eine Octave, Quinte, Terzie oder Sexte darauf folgen; als z. E. auf die 4 folgt gemeiniglich eine 3, auf die 7 eine 6 oder 8, und auf die 9 eine 8. Eine Consonanz aber bedarf dergleichen Resolution nicht. Ferner: Eine Consonanz hat nicht nöthig einiger Präparation oder Vorherliegung, sie kan ohne alle vorher gewesene Präparation gebrauchet werden, da hingegen die Dissonanz fast allezeit schon im vorigen Griff sich befunden, und folglich präpariret gewesen. Diese beyde Stücke machen den wesentlichsten Unterscheid zwischen einer Consonanz und Dissonanz aus. Wem dieses noch zu undeutlich, der gedulde sich nur ein wenig, ich werde hernach an seinem Orte dieses deutlicher machen.

Der Haupt-Unterscheid der Con- und Dissonanzien bestehet in der Resolution

und Präparation.

§. 8. Dis sey genug gesagt von den Con- und Dissonanzien überhaupt: das übrige wird in den folgenden Capiteln, wenn von einer ieden Con- und Dissonanz insonderheit wird gehandelt werden, theils hinzu gethan, theils weiter erkläret werden. Ich gehe derohalben weiter, und will mich bemühen, einem Liebhaber die Wissenschaft und Erkentniß der Intervallen, als woran sehr viel gelegen ist, beyzubringen; da wir denn ein Intervallum nach dem andern vornehmen wollen. Wir fangen bey den Consonanzien an.

Von diesen Con- und Dissonanzien wird in folgenden Capiteln gehandelt werden.

CAPVT V.

Von der Octave und dem Vnisono.

§. 1. Wir nehmen anietzo die erste vollkommene Consonanz, nemlich die Octave, vor uns. Weil nun hievon im ersten Theil des **Clavier-Spielers** im IVten Abschn. Cap. IX. §. 1. wie auch allhier schon hin und wieder etwas vorgekommen, so werden wir wenig mehr davon zu sagen haben. Besehen wir unsere abgebildete Ton-Leiter pag. 17; so finden wir, daß die 8te Stufe einer ieden Leiter immer dieselbe Benennung hat, welche bey der ersten Stufe stehet; als hier heißt die erste Stufe unserer

Von der Octave.

Was sie sey.

und wie sie leicht zu lernen.

serer Leiter immer c, und die 8te Stufe auch immer c. Es ist also die Octave nichts anders, als eine Wiederholung des Grund-Tons, und es bleibt eine Octave, diese Wiederholung des Grund-Tons mag nun auf unserer ersten, andern, dritten oder vierten Leiter sich befinden. Es bestehet also der ganze Unterschied nur in Ansehung der Höhe oder Tiefe. (Was hier von der Octave gesagt, gilt auch von allen andern Intervallen, die hernach vorkommen werden). Denn die Octave zu groß C, ist ungestrichen c, eingestrichen $\bar{c}$ und zweygestrichen $\bar{\bar{c}}$ (mit dem dreygestrichen $\bar{\bar{\bar{c}}}$ hat ein General-Bassiste nichts zu thun, das kan er entbehren); alle diese Ceen müssen deswegen auf einem Clavier einerley klingen, und sind nur in der Höhe oder Tiefe unterschieden.

Obgleich die Octave am allerleichtesten zu lernen,

§. 2. Die Octave ist also das allerleichteste Intervallum zu erlernen, denn ich darf nur sehen, wie meine Baß- oder Fundament-Note heißt, denn eben so heißt auch die Octave: als, die Octave zu c ist, alles, was sonst c heißt auf meinem Clavier; zu d ist die Octave $\bar{d}$, $\bar{\bar{d}}$; zu e heißt sie $\bar{e}$, $\bar{\bar{e}}$, und so weiter. Es ist die Octava minor (die kleine Octave), oder Octava maior, oder superflua, (die grosse oder übermässig grosse Octave) wenig oder gar nicht gebräuchlich, deswegen halten wir uns bey solchen musicalischen Seltenheiten hier nicht auf. So leicht nun die Octave von einem ieden Tone herzusagen ist, so findet man doch, daß Anfänger sie in der Ausübung nicht immer gleich treffen können; und das komt daher, wenn sie ihr Auge nicht nach der Baß-Note gewandt.

so versieht sich doch ein Anfänger oft darin.

Dieses rühret daher:

§. 3. Wenn ein Discipel Lieder oder Hand-Sachen spielet, so dünket ihm der Baß oft nicht so wichtig als der Discant zu seyn. Er ist zufrieden, wenn er im Discant die Melodie seines Liedes höret; will er hernach auch den General-Baß lernen, so fällt es ihm schwer, den Baß so hoch zu achten, daß er sich in seiner rechten Hand allezeit darnach richten soll, daß es deswegen bey der Information oftmalige Erinnerungen geben muß. Beym General-Baß aber muß der Baß als die Haupt-Stimme und als das Fundament angesehen werden; ie mehr sich einer nun dieses merket, um so viel leichter wird er die Octave, wie auch die andern Ziffern, finden und treffen können.

Weil der Baß beym General-Baß anzusehen als die Haupt-Stimme.

Da die Octave sich zu den meisten Griffen gesellet,

§. 4. Es ist gut und nöthig, wenn man sich fein bald, so bald man nemlich anfängt sich im General-Baß zu üben, merket, welcher Ton ~~meines~~ Griffes die Octave zum Baß ist: denn es sind wenig Griffe oder Intervallen, welche nicht gerne die Octave bey sich haben (wie aus Cap. XVII. zu ersehen); man möchte fast allein die Secundam, Septimam maiorem und die Nonam ausnehmen, denn wenn die über der Baß-Note stehende Ziffern eine 2 (Secunde) 7 (Septima maior) oder 9 (Nona) bey sich haben,

haben, oder auch allein darüber stehen, so hat die Octave nicht nöthig, eine Neben-Ziffer abzugeben; aber zum reinen Accord zur 6 (Sexta), 4 (Quarta), und 7, ♮7, ♯7 (Septima minor), als welche Ziffern auch am meisten vorkommen, nimt man gemeiniglich auch die Octave. Weil nun hieraus erhellet, daß die Octave in dem Griff der rechten Hand sehr oft vorhanden seyn muß, so habe ich deswegen immer zuzusehen, in welcher Stimme (oder in welchem Finger) meiner rechten Hand sich die Octave befindet. Bey Liedern nun finde ich die Octave nicht zweymal nach einander in der Ober-Stimme oder Discant, (denn alsdenn wäre der Baß schlecht zur Melodie gesetzet); allein es gibt verschiedene Gänge oder Fortschreitungen von einem Ton zum andern (als wovon hernach wird gehandelt werden) da gar leicht in den Mittel-Stimmen, entweder im Alt oder Tenor (siehe Cap. III. §. 2.) zweymal nach einander könten Octaven gespielet werden, d. i. da entweder der Alt oder der Tenor zweymahl nach einander mit dem Baß in gleichen Tönen fortgingen oder süngen: Dis ist aber nicht erlaubt, und ein Haupt-Vitium (oder grosser Fehler) bey Spielung des General-Basses. Davon hier zwar noch nicht Zeit ist zu handeln, doch zeige es hier nur vorläufig an, um einem Liebhaber zu zeigen, daß es gut sey, wenn man immer weiß, in welcher Stimme, oder in welchem Finger der rechten Hand sich die Octave der Baß-Note befindet; so wird man sie alsdenn, so oft sie ein Vitium solte verursachen, um desto leichter aus- und weglassen können.

so muß man wissen, in welcher Stimme die Octave lieget,

damit man die Octave nicht zweymal nach einander nehme.

Denn dis ist ein Vitium im Gen. Baß.

§. 5. Dahero recommendire nochmahl, das Auge oder Gemüth vor allen auf den Baß zu richten, und wann etwa der zum Baß gemachte Griff der rechten Hand nicht klingen oder harmoniren will; so sehe man vor allen Dingen zuerst zu, ob sich auch etwa in der linken Hand im Baß ein unrechter Ton befinde. (Denn wie leicht läßt sich, zum Exempel, nicht *A* statt *G*, oder *f* statt *fis* etc. anschlagen.) Hat man nun die rechte vorgeschriebene Baß Note, so richte man alsdenn seine rechte Hand darnach ein; nicht aber die Baß-Note nach dem unrecht genommenen Griff der rechten Hand. Es erfordert der General-Baß einen aufmerksamen Kopf, sonderlich im Anfange, da einem alles noch so fremde ist; man eile also nicht gar zu geschwinde weiter, sondern gehe vorsichtig von einem Griff zum andern, und untersuche alle Töne seines Griffes, ob sie auch die vorgeschriebene Intervalla in sich halten, und ob auch das im Systemate befindliche Versetzungs-Zeichen in Acht genommen worden. Es gehöret hierzu ein unverdroßner Fleiß. Wir müssen nicht zu bald ein Vergnügen des Gehörs suchen; auch unserm Gehör nicht bald trauen, daß der Griff recht sey, sondern die Prüfung nach der Baß-Note und denen etwa darüber stehenden Ziffern sorgfältig anstellen. Es ist nöthig, daß einer erstlich

Aufmerksamkeit, Vorsichtigkeit und Fleiß ist nöthig beym Gen. Baß-Spielen,

sonderlich im Anfange.

Theorie ist nöthig: erstlich einige Theorie (oder Wissenschaft) vom General-Baß suche zu erlangen, als: vom Accord, von der Scala, von den andern Intervallen und denen dazu gehörigen Stimmen oder Neben-Ziffern; und alsdenn vorsichtig zu Werke gehe. So viel mir möglich, will einen Liebhaber in diesem Aufsatz gleichsam von Schritt zu Schritt führen und leiten. Es wird aber niemand von Erlernung des General-Basses durch dergleichen Erinnerungen abgeschrecket, sondern ich suche nur dem flatterhaften, eilfertigen und unachtsamen Wesen Einhalt zu thun, und zu recommendiren, daß man sich immer erst fein besinne, und seine Griffe nicht unbedachtsam anschlage, es sey getroffen, oder nicht.

Hiedurch aber wird niemand abgeschrecket.

Vom Vnisono, §. 6. Was vom Vnisono oder Einklang zu wissen nöthig ist, wollen wir hier auch gleich mitnehmen; weil einer die Octavam leicht möchte für den Vnisonum halten, indem doch die Octave eben wie der Grund-Ton klinget. Es ist aber der Vnisonus von der Octave unterschieden; denn die Octave ist zwar eine Repetition der Grund-Note, aber doch höher als derselbe Ton, wie in diesem Capitel §. 1. gezeiget worden. Der Vnisonus oder Einklang aber ist nichts anders, als ein vermehrter Grund-Ton, oder die Verdoppelung eines und desselben Tones. Es hat also der eigentliche Vnisonus beym General-Baß-Spielen, so viel das Gehör betrift, keine statt, denn was würde es helfen, daß ich z. E. $\bar{a}$ mit der rechten und linken Hand zugleich anschlagen würde? Antwort: Nichts. Der Ton würde nicht stärker klingen, wenn ich auch noch 4 Finger mehr dazu gebrauchte. Es kan also Eine Person allein den Vnisonum nicht gebrauchen (den Organisten bey seiner Orgel nehme ich aus, der kan durch Anziehung gleichfüssiger Register den Vnisonum hervorbringen). Der rechte Vnisonus wird nur gehöret, wenn zwey, drey oder mehrere Personen Einen und denselben Ton singen, oder auf verschiedenen Instrumenten zugleich spielen. Z. E. wenn die Tenor- und Alt-Stimme beyde Einen Ton in Einer und eben derselben Octave singen, so sagt man: sie singen im Vnisono. Wir werden hernach hören, wie bey Liedern mit dem General-Baß, die rechte Hand zuweilen nur zwey Töne anschlagen darf. Nun muß zwar die rechte Hand, nach Cap. III. §. 2, die Stelle dreyer Singe-Stimmen, nemlich Discant, Alt und Tenor, vertreten, deswegen sie denn auch gemeiniglich drey Töne zugleich anschläget: darf nun aber die rechte Hand in gewissen Fällen (davon hin und wieder etwas vorfallen wird) nur zwey Töne nehmen, da sie doch den Inhat dreyer Stimmen haben solte; so haben alsdenn zwey Stimmen den Vnisonum, d. i. sie nehmen für das mal Einen und einerley Ton. Denn entweder singet alsdenn der Tenor und Alt, oder der Alt und Discant in Vnisono, oder haben einerley Ton; oder der Tenor singet für das mal mit dem Baß in

dessen Unterscheid von der Octave, worin er eigentlich bestehe, und wenn er sich brauchen läßt beym Choral Spielen.

Vni-

Vnisono, oder auch wol Octaven-mässig, wie dieses oft vorkömmt, als z. E. wenn verschiedene heruntergehende Baß-Noten die Ziffer 6 über sich haben.

§. 7. In Noten wird der Vnisonus oder Einklang bey Clavier-Sachen oft ausgedruckt, nemlich man macht an der Note unten und oben einen Strich, so, daß der Kopf in der Mitte stehet, also:

Wie der Vnisonus in Noten vorgestellet wird.



Das letzte Exempel zeiget, wie der Vnisonus bey ganzen Tacten ausgedruckt wird: nemlich man setzet zwey ganze Tacte gerade hinter einander, wo der doppelte Strich nicht anzubringen ist, sonsten hätte der Vnisonus bey ganzen und halben Tacten einerley Ansehen, und die Geltung der Noten würde nicht unterschieden. In vielstimmigen Hand-Sachen, als Fugen und andern vollstimmig gesetzten Clavier- und Orgel-Sachen, wie auch weiter unten in unserm Buche, findet man diese Art Noten oft, da denn mancher nicht weiß, was das heissen soll. Es zeiget aber weiter nichts an, als daß zwey Stimmen in Vnisono gehen, oder Einen und denselben Ton haben sollen.

Kommt in Hand-Sachen oft vor.

§. 8. Nun findet man oft in Clavier-Sachen im Baß die Worte: *in unisono*, gesetzt. Diß muß aber so verstanden werden, daß der Baß zwar alsdenn mit dem Discant einerley Töne haben soll, aber doch um Eine Octave tiefer; und ist also das Wort: in unisono, hier nicht in seinem eigentlichen Verstande zu nehmen, deswegen findet man auch alsdenn wol das italiänische Wort: all'Octava, d. i. um acht Töne tiefer oder höher, oder Octaven-mässig. Bey Liedern wird der Fall schwerlich zu finden seyn, daß nemlich Ein Satz desselben Octaven-mässig gesetzet wäre, das ist, daß Baß und Discant gleiche Noten hätten, die nur bloß in Ansehung der Höhe oder Tiefe unterschieden sind. In andern Clavier-Sachen will der Componiste dadurch zuweilen etwas besonders ausdrücken, welches auch, weil in der Music die Veränderung herrschen muß, oft eine gute Wirkung hat, und den Zuhörer aufmerksam machet, weil es nur selten vorkommt. Wer nun ein Lied mit dem General-Baß spielet, und die Melodie dazu singen will, so singet er (im Fall der Sänger ein Discantiste ist) mit dem Discant in unisono, d. i. er singet die Töne der obersten Stimme seiner rechten Hand, als welche die Melodie führet: der Tenoriste aber singet zwar, wie in den Kirchen zu hören, auch die Melodie, allein um eine Octave tiefer. Diß mag genug seyn von der Octave und dem Vnisono.

Was das heisse: in Vnisono,

oder all' Octava.

Ein solcher Vnisonus kommt selten vor bey Liedern, aber wol in Hand-Sachen.

Unterscheid des Vnisoni von der Octave.

CAPUT VI.
Von der Quinte.

Von der Quinte siehe den ersten Theil.

§. 1. Hievon ist im ersten Theil des Clavier-Spielers im IV Abschnitt Cap. X. schon so weitläuftig gehandelt worden, daß man daraus schon hinlänglich davon könte unterrichtet seyn: Allein wir wollen doch das nöthigste davon allhier theils wiederholen, theils hinzusetzen, und uns vornemlich bemühen, einem Liebhaber dieses Intervallum recht bekant zu machen.

Warum die Quinte eine vollkommene Consonanz ist.

§. 2. Es ist die Quinta die andere vollkommene Consonans (vide Cap. IV. §. 5.) und klinget deswegen zum Grund-Tone gar lieblich; als, wenn im Baß *c* angeschlagen wird, so klinget *g*, als die Quinte zu *c*, schön dazu; zu *g* klinget die Quinte *d*, 2c. Es ist, als wenn die Quinte den Grund-Ton gleichsam erhebet, stärket und völlig machet, denn sie consoniret auf die vollkommenste Art damit; und weil sie im Grund-Tone selbst ihren Ton auf eine geheime Weise gleichsam eingewickelt findet, so schicket sie sich eben deswegen so vollkommen schön zu ihrer Grund-Note.

Man redet hie von der Quinta perfecta, nicht aber von der Quinta imperfecta.

§. 3. Es ist aber diejenige Quinte, von der wir in diesem Capitel hauptsächlich reden werden, die **vollkommene Quinte**, Quinta perfecta, sie wird auch die reine Quinte, Quinta recta, (die rechte Quinte) genannt. Denn von der unvollkommenen Quinte, (welcher man wol eine dreyfache Benennung gegeben, nemlich Quinta imperfecta, die unvollkommene Quinte; Quinta minor, die kleine Quinte, und Quinta falsa, die falsche Quinte) wird weiter hin etwas vorkommen.

Warum man die reine Quinte fertig wissen muß.

§. 4. Es ist aus dem ersten Theil bekant, daß eben diese reine Quinte zum reinen Accord gehöret, und die liebliche Triadem harmonicam mit ausmacht; deswegen ist es sehr nöthig, daß einem selbige recht bekant, ja gleichsam geläufig werde, und zu dieser fertigen Erkentniß der Quinte ist dieses Capitel eigentlich gewidmet. Man darf hier also nichts suchen vom **Gebrauch** der Quinten, oder, wie gar leicht durch oftmaligen unzeitigen Gebrauch derselben ein grosser musicalischer Fehler kan begangen werden. Denn davon wird hernach geredet werden.

Wie die Quinte von *c* und *a* auf der Ton-Leiter zu finden.

§. 5. Betrachten wir nun unsere musicalische Leiter der dur-Töne pag. 17. und suchen allda dieses Intervallum, die Quinte, so finden wir, daß die 5te Stuffe *G* heisset. Ist also die Quinte um 5 Töne vom Grund-Tone entfernet. Nicht allein aber groß *G*, sondern das *g* in allen übrigen Octaven ist eine Quinte zu *c*. Sehen wir die Scalam diatonicam der moll-Töne an, so finden wir, daß allda die 5te Stufe, von der ersten Stufe *a* angerechnet, *e* heisset. Alle *e* $\bar{e}$ $\bar{\bar{e}}$ sind nun Quinten zu *a*.

Wir

Wir bemerken ferner, daß die 5 ersten Stufen unserer Leiter, welche eine Quinte ausmachen, Einen halben Ton unter sich haben; als da ist in der Leiter der dur-Töne die dritte Stufe von der vierten nur um einen halben Ton entfernet; und in der Leiter der moll-Töne, ist die andere und dritte Stufe einen halben Ton entfernet. Dahero wird die Quinte beschrieben, daß sie bestehe aus dreyen ganzen und einem grossen halben Tone: als in der dur-Scala kommen erstlich zwey ganze Töne, als *cd, de*; denn der grosse halbe Ton *ef*, darauf der dritte ganze Ton, der mich zur Quinte bringet, nemlich *fg*. In den moll-Tönen bestehet die Quinte, wie aus der Ton-Leiter der moll-Töne zu ersehen, auch aus dreyen ganzen und einem grossen halben Ton, nur ist der halbe Ton allhier im zweyten Grad; als da kommt erstlich ein ganzer Ton *AH*, darauf der grosse halbe Ton *Hc*, und dann gehe ich durch zwey ganze Töne, *cd*, *de*, in die Quinte *e*. Wenn ich also in dur-Tönen auf meinem Clavier die Zwischen-Töne von 1 bis 5 durchlaufen will; so muß ich mich darin nach der Leiter der dur-Töne richten, und durch zwey ganze, Einen halben, und zuletzt durch einen ganzen Ton dahin gehen. In den moll-Tönen richte ich mich nach der Leiter der moll-Töne, und gehe durch einen ganzen, einen halben und zwey ganze Töne in die Quinte. Im ersten Theil des Clavier-Spielers ist auch der so genante Quinten-Circul abgebildet, darin alle Quinten zu allen 12 Tönen stehen. Hier will ich nur noch zeigen, wie und auf welche Art die Quinten am besten auswendig zu lernen.

Woraus die Quinte bestehet.

Quinten-Circul.

§. 6. Ich habe bey der Information nur immer dahin gesehen, denen Lehrlingen die Quinten recht beyzubringen, bis sie selbige auf mein Fragen ohne einiges Nachdenken so fertig gleich haben nennen und sagen können, wie ein Rechen-Schüler die Fragen aus dem Ein mal Eins muß beantworten können. Hievon hatten sie zugleich den Nutzen, daß ihnen sonderlich die Quarte und Sexte, als die beyden Nachbarn der Quinte, gleichsam von selbst bekant geworden. Die Erlernung der Intervallen nun wird einem, der nicht mehr unter die Kinder gerechnet werden kan, und dem das Gedächtniß schon etwas vergangen, sehr beschwerlich: es wird von ihm zwar bald gefaßt, verstanden, und auch zuweilen gelernet, aber oft auch eben so geschwinde wieder vergessen; das ist ein Unglück für Erwachsene. Derowegen habe ich auf Hülfs-Mittel gedacht, dem Gedächtniß bey Erlernung der Quinten etwas aufzuhelfen. Ich habe nemlich dazu zwey Wörter (ein adiectivum und ein substantivum) erwählet, da denn der Anfangs-Buchstabe des ersten Worts (des adiectivi) den Baß oder den Ton, wozu man die Quinte haben will, anzeiget: der Anfangs-Buchstabe des andern Worts (des substantivi) aber zeiget die

Wer die Quinten weiß, der kan die Quarte und Sexte auch bald lernen.

Hülfs-Mittel, die Quinten bald und vest zu lernen.

Quinte selbst an; als die Quinte zu *c* ist *g*. Hier habe ich nur die beyden Wörter: Christliche Geduld, zu behalten, so erinnere ich mich gleich hiedurch, daß die Quinte zu *c*, *g* heisset, und umgekehrt, daß *g* eine Quinte zu *c* ist. So schlecht und einfältig einem auch anfänglich diese Invention, die Quinten zu erlernen, vorkommen möchte; so habe doch den Nutzen davon bey der Information sattsam verspüret. Man kan diese Wörter nach eigenem Gefallen ändern, wenn nur der Anfangs-Buchstabe bleibet, und bey *b* das *Fis* angezeiget wird.

Wie die 8 vornehmste Quinten leicht zu lernen, wenn man sich folgende Wörter merket.

§. 7. Man hat sich nur erst die Quinten zur diatonischen Octave, nemlich zu *c d e f g a b* zu merken, hiezu kan man auch noch das b nehmen. Ich habe mir folgender Wörter dabey bedienet, als:

Die Quinte zu *c* ist *g*, als: *C*hristliche *G*eduld.
— — — *g* — *d*, — *G*ründliche *D*emuth.
— — — *d* — *a*, — *D*ummer *A*berglaube.
— — — *a* — *e*, — *A*lberner *E*hrgeitz.
— — — *e* — *b*, — *E*itler *H*ochmuth.
— — — *b* — *fis*, — *H*elle *Fis*tul-Stimme. *)
— — — *b* — *f*, — *B*eständiger *F*leiß.
— — — *f* — *c*, — *F*rommer *C*hrist.

Wie die übrigen alsdenn leicht zu errathen,

§. 8. Wer nun diese acht Quinten fertig inne hat, der kan die vier übrigen, nemlich zu *cis*, *dis*, *fis* und *gis*, leicht errathen. Wenn nemlich der Grund-Ton durch ein * erhöhet worden, so muß die hier stehende Quinte auch durch ein * erhöhet werden; ist aber der Grund-Ton durch ein b erniedriget worden, so muß die hier stehende Quinte auch durch ein b erniedriget werden. Z. E. die Quinte zu *c* ist *g*. Wird nun *c* durch ein * um einen halben Ton erhöhet, so muß die Quinte auch durch ein * um einen halben Ton erhöhet werden; wird alsdenn aus *g gis*, ist also die Quinte zu *cis*, *gis*. Die Quinte zu *f* ist *c*: wird nun *f* durch ein * erhöhet, und zu *fis* gemacht; so muß *c* auch durch ein * erhöhet und zu *cis* gemacht werden. Die Quinte zu *g* ist *d*, zu *gis* ist *dis*: denn weil der Grund-Ton um einen halben Ton höher gemacht worden ist, nemlich *g* zu *gis*; so muß die Quinte zu *g*, das *d*, auch um einen halben Ton erhöhet werden, oder die Quinte würde eben hiedurch um einen halben Ton kleiner,

durch Exempel gezeiget: Wenn der Grund-Ton durch ein * erhöhet,

*) Fistuliren, wird von Sängern gesagt, die natürlicher Weise eine grobe und tiefe, gezwungener Weise aber eine helle und hohe Stimme von sich geben können. vide Walthers musicalisches Lexicon.

kleiner, als die Quinta perfecta, und wäre alsdenn die ächte Quinta minor oder Quinta falsa (vide den 3ten §phum dieses Capitels) sie bestünde alsdenn auch nicht mehr aus drey ganzen und einem halben Ton, sondern aus zwey ganzen und zwey halben Tönen: derowegen muß aus *d dis* gemacht werden, wenn es eine vollkommene Quinte zu *gis* seyn soll. Dieses ist leicht zu begreifen. Ferner, wenn der Grund-Ton durch ein b erniedriget worden, so muß die hier stehende natürliche reine Quinte auch durch ein b erniedriget werden, als die Quinte zu *e* ist *b*; findet man nun vor *e* ein b, welches *es* (auf dem Clavier *dis*) ist; so muß die Quinte *b* auch durch ein b erniedriget werden, oder die Quinte wäre einen halben Ton zu groß, und bestünde aus 4 ganzen Tönen, welche Quinte, die übermässige Quinte (Quinta superflua) genant wird; ist also die Quinte zu *es*, *b*. Weiter, wenn vor *a* ein b stehet, so wird es *as* (auf dem Clavier *gis*), derohalben muß die Quinte zu *a*, nemlich *e*, auch durch ein b zu *es* gemacht werden. Es ist also ein anders die Quinte zu *dis*, oder zu *es*. Die Quinte zu *dis* ist *ais*, und die Quinte zu *es* ist *b*. Nun ist zwar *dis* und *es*, wie auch *ais* und *b* auf unserm Claviere einerley Ton, allein in der Benennung und in der Schreibart sind sie doch sehr unterschieden (sie solten auch von Rechts wegen im Klange unterschieden seyn, das ist aber auf dem Clavier noch nicht eingeführet). (Hievon schlage nach den ersten Theil im ersten Abschnitt Cap. XI. p. 16. item im II. Abschn. Cap. XII. p. 51. und im IV. Abschn. Cap. X. p. 181.) Dahero heisset die Quinte zu *dis ais*, und die Quinte zu *es* ist *b*. *Dis* und *b* wäre das Intervallum einer sehr verkleinerten Sexte, und *ais* wäre zu *es* eine überflüssig grosse Quarte, die Noten werden es deutlicher machen, denn, nachdem die Noten stehen, nachdem geschicht die Benennung des Intervalli. Sieht das Intervallum als eine Quinte aus, so ist es eine Quinte; hat es aber in den Noten 6 Grade, so ist es eine 6; hat es 4 Grade oder Stufen, so ist es eine Quarte: die Intervalla mögen nun durch ✱✱ oder b b geändert seyn, oder nicht, als:

oder durch ein b erniedriget worden.

Die Benennung der Intervallen geschicht nach dem Raum, den sie auf dem Noten-Plan einnehmen.



§. 9. Weil nun die Quinte, als eine vollkommene Consonans, und so lange sie als eine solche tractiret wird, nicht groß oder klein kan gemacht werden; so steigt und fällt sie so, wie ihr Grund-Ton steigt oder fällt,

Die vollkommene Quinte ist keiner Veränderung unterworfen.

fällt, d. i. erhöhet oder erniedriget wird. Findet man nun etwa im Discant $\bar{c}$ und im Baß *fis* dazu, so ist das keine reine Quinte, sondern die so genante falsche Quinte, die um einen kleinen halben Ton kleiner ist, als die vollkommene Quinte; denn die Quinta perfecta zu *fis* ist *cis*.

Grosser Vortheil, wenn man die Quintam perfectam fertig weiß.

§. 10. Wer nun die Quintam perfectam von allen Tönen wohl kennet, der hat hieraus den grossen Vortheil, daß er gar leicht die Quarte und Sexte errathen kan: und wer diese drey Intervalla, die Quarte, Quinte und Sexte von allen Tönen weiß, der kan die noch restirende Intervalla, nemlich die Secunde, Terzie, Septime und None, auch leicht übersehen und finden. Wir wollen deswegen ein kurzes Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen anstellen, desto geschwinder werden wir hernach die Quarte und Sexte lernen. Wir erwählen hiezu Frag und Antwort, und zwar nach unserm §. 7. angezeigten Hülfs-Mittel zweyer Wörter.

Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen.

§. 11. Wie heißt die Quinte (ich meyne die reine oder Quintam perfectam) zu *c*? Antw. *g*. Welche Worte zeigen dir das an? Antw. *C*hristliche *G*eduld. Wenn nun *g* die Quinte zu *c* ist, wie muß denn die 6te zu *c* heissen? Antw. *a*. Denn weil die Zahl 6 eins mehr als 5 ist, so muß auch die Sexte einen Grad höher liegen als die Quinte. Was ist das aber vor eine 6, die einen ganzen Ton von der reinen Quinte entfernet lieget, oder die einen ganzen Ton höher ist, als die Quinte? Antw. das ist die Sexta maior, denn die Sexta minor liegt nur einen halben Ton von der Quinte, und zwar einen grossen halben Ton (vide Erster Theil IV. Abschn. Cap. X. §. 3. p. 181. vom kleinen und grossen halben Ton) und heißt *as*, vor *a* ein b. Weiter: wie heißt die Quarte zu *c*? Antw. *f*. Denn weil die Quinte zu *c*, *g* heisset, so muß die Quarte, als welche einen ganzen Ton niedriger, als die Quinte lieget, *f* seyn, weil *f* einen Ton niedriger ist, als *g*. Was ist das *f* aber für eine Quarte zu *c*? ist es die Quarta diminuta, oder Quarta maior, oder ist es die Quarta perfecta, welche viele Musici noch unter die Zahl der Consonanzien wollen mit rechnen? Antw. Es ist *f* zu *c*, die Quarta perfecta. Denn die Quarta perfecta muß einen ganzen Ton tiefer seyn, als die Quinta perfecta, so, wie hier *f* einen ganzen Ton tiefer lieget als die Quinta *g*. Die Quarta maior aber ist einen kleinen halben Ton grösser als die Quarta perfecta, und alsdenn muß *f* durch ein ✱ erhöhet werden. Die Quarta diminuta aber ist einen kleinen halben Ton kleiner, als die Quarta perfecta, und kommt sehr selten vor. Wie heißt ferner die Quinte zu *d*? Antwort: *a*. Wobey behältst du das? Antw. Bey den Worten: *D*ummer *A*berglaube. Wie heißt nun die Sexta von *d*? Antw. *h*. Was ist das für eine Sexte? ist sie groß oder klein? Antw.

Es

Es ist *b* die grosse Sexte von *d*, weil sie einen ganzen Ton höher als die Quinta *a* lieget. Wie heisset die Quarte zu *d*? Antw. *g*. Was ist dis für eine Quarte? Antw. Es ist die Quarta perfecta, weil sie einen ganzen Ton tiefer lieget, als *a*, oder weil *g* von *a* um einen ganzen Ton entfernet ist. Wie heißt die Quinte zu *e*? Antw. *b*. Wie heissen deine beyden Wörter davon? Antw. *E*itler *H*ochmuth. Wie heißt nun die Sexte von *e*? Antw. *c*. Ist das nun die Sexta maior, oder die Sexta minor? Antw. Es ist die Sexta minor. Warum ist es nicht die Sexta maior? Antw. weil diese natürliche Sexte nur einen grossen halben Ton von der Quinte entfernet ist, denn *b* und *c* differiren nur einen grossen halben Ton. Die Sexta maior aber muß einen ganzen Ton höher als die Quinte liegen, und müste alsdenn *c* durch ein * um einen halben Ton erhöhet werden, denn die Sexta maior zu *e* ist *cis*. Wie heißt die Quarte zu *e*? Antw. *a*. Denn die Quarta perfecta muß einen ganzen Ton niedriger als die Quinta perfecta liegen. Dieses Examen kan ein Liebhaber für sich selbst weiter fortsetzen.

§. 12. Es ist einem Anfänger, der die Intervalla anietzo suchet kennen zu lernen, auch nützlich, wenn er seine Fragen umkehret, und also spricht: Wozu ist *g* eine Quinte? oder: wie muß die Baß-Note heissen, wenn *g* eine Quinte dazu seyn soll? Antw. *c*. Ich darf nur von *g* fünf Töne tiefer gehen, so finde ich die Note, dazu *g* eine Quinte ist, als hier: $\overset{5}{g}\ \overset{4}{f}\ \overset{3}{e}\ \overset{2}{d}\ \overset{1}{c}$. Man kan auch nur an die beyden Wörter: *C*hristliche *G*edult, gedenken, und wäre es so viel, als wenn ich früge: wie heißt das Beywort (das adiectivum) zum Worte: *G*edult? Antw. *C*hristlich: ist also *g* eine Quinte zu *c*, *d* ist eine Quinte zu *g*, *a* ist die Quinte zu *d*, *e* ist eine Quinte zu *a*, *b* ist die Quinte zu *e*, *fis* ist die Quinte zu *b* (diese Quinte *b fis* ist vor allen wohl zu merken, und hat man sich zu hüten, daß man statt *fis* nicht *f* nehme. Dis ist die erste Quinte, die ein * gebraucht; weil diese Quinte zu *b* etwas unterschieden ist von den andern, die kein * oder b gebrauchen, so sind die dabey gesetzten Wörter §. 7. auch was fremd gerathen, woran aber nichts gelegen, weil man die Sylbe *Fis* gerne zu Anfang des Worts nehmen wolte), *f* ist die Quinte zu b, und endlich *c* ist eine Quinte zu *f*. Der Nutzen hievon ist, theils, daß mir die Quinten immer bekanter werden, theils, daß ich bey Spielung eines Chorals, woselbst die Discant-Note immer den obersten Ton meines Griffes bestimmet, bald wissen kan, was ich noch hinzu zu nehmen habe. Denn, soll ein reiner Accord zu *g* gemacht werden, und der Discant hat *d*, so weiß ich alsdenn bald, daß *d* die Quinte zu *g* ist, und daß ich also nur noch die Terzie und Octave zu suchen habe. Darum beschäftige sich ein Lieb-

Mittel, sich weiter in den Quinten zu üben.

Nutzen von diesem Mittel.

Liebhaber nur auf mancherley Weise mit den Quinten, und lerne dieselben wohl, so wird er finden, daß ihm die andern Intervalla wenig Mühe machen werden; wer aber die Intervalla erst kennet, der hat schon ein Hauptstück im General-Baß gefasset; denn das meiste Fehlen, Anstossen, Innehalten und Stolpern eines angehenden General-Baßisten kommt davon her, daß ihm die Intervalla noch nicht recht bekant sind.

Wer die Intervalla weiß, der hat das schwereste gelernet.

Vorstellung aller Quinten in Noten.

§. 13. Nun wollen wir alle gebräuchliche Quinten in Noten hersetzen, dismal aber nicht im Cirkel, wie sie im ersten Theil pag. ~~184~~ 183 zu finden, sondern auf eine andere Art. Hier sind sie, man schlage dabey den 8ten §. dieses Capitels nach:



Darunter sind die gebräuchlichsten:



Die oberste Linie enthält 16 Quinten, die ein General-Baßiste wissen muß, darunter sind 10 sehr gebräuchlich, und kommen fast allenthalben vor; die tiefste Note wird hier als die Baß-Note angesehen, welche auch eine Octave tiefer kan genommen werden.

Warum des Autoris Weitläuftigkeit zu entschuldigen.

§. 14. Ich gestehe gerne, daß diese weitläuftige Lehr-Art nicht viel Mode ist (wenigstens kenne ich kein musicalisches Buch, das so abgefasset ist. In der Rechen-Kunst kommt Peschek in seinen Unterweisungen mir ziemlich gleich), und daß sie einem mündlichen Unterricht fast ähnlicher ist, als einer schriftlichen Abhandlung vom General-Baß. Allein, es ist diese Methode mit Fleiß von mir erwählet, weil ich hoffe, eben hiedurch einem Liebhaber am meisten zu dienen, wenn ich mir die Art eines mündlichen Unterrichts vorstelle, und meine Schreib-Art darnach einrichte. Nun aber ist ein jeder Lehrmeister beym mündlichen Unterricht gewiß weitläuftiger, und erkläret sich deutlicher und mit mehrern Worten, als wenn er seine Meynung schriftlich verfasset; denn da ziehet er alles kurz und gut zusammen, und bemühet sich mit Fleiß, alles gleichsam abzuwägen und in solchen Worten vorzutragen, um Verständigen oder Kunsterfahrnen gefällig und angenehm zu seyn; welches denn auch aller Ehren werth ist. Ich aber stelle mir lauter Anfänger vor, die sich gerne selbst informiren wollen, und schreibe deswegen mit aller Freyheit weitläuftig meinem Leser

zum

zum Besten. Dis sey genug zur Entschuldigung meiner Weitläuftigkeit und öfteren Wiederholungen.

Zur Selbst-Information gehöret Geduld.

§. 15. Daß ich aber sonderlich in diesem Capitel so weitläuftig gewesen, ist bloß geschehen, um meinem Leser die Quinten gleichsam durch Lesung dieses Capitels beyzubringen, und ihm zugleich die Sexten und Quarten bekant zu machen, (wie §. 11. geschehen); als welche die schwersten Ziffern sind, die sich so geschwinde nicht übersehen lassen, als die 2, 3, 7, 8 und 9. Hiemit schliesse dieses Capitel, und wünsche dem Leser bey seiner Selbst-Information das edle Kräutlein Patientia (ich meyne die Geduld). Denn, muß ein Lehrmeister mit seinen Discipeln bey der Information im General-Baß viele und grosse Geduld haben; um so viel mehr muß auch einer, der sich selbst nach dieser Anweisung informiren will, grosse Geduld mit sich selber haben, und sich nicht wundern, wenn ers zwar geschwinde begreifen, aber langsam ausüben oder behalten kan. Es muß mit der Zeit kommen, das Repetiren und Nachdenken hilft viel. Bey Erlernung der Quinten, Sexten und Quarten aber rathe alles Abzählen und Rechnen, nach den Buchstaben der Töne, oder nach den Tasten des Claviers, ab; man präge solche seinem Gedächtniß tief ein, und übe sich nur fleissig in Erlernung der acht Quinten, so, wie sie §. 7. stehen, daß man sie gleich auswendig nennen kan.

Das Abzählen der Töne ist bey Erlernung der Intervallen zu vermeiden.

CAPUT VII.

Von der Terzie.

Von der Terzie, als der ersten unvollkommenen Consonanz.

§. 1. Nachdem wir nun sattsam von der Octave und Quinte, als den beyden vollkommenen Consonanzien gehandelt haben; so gehen wir ietzo weiter zu den zwey unvollkommenen Consonanzien, der Terzie und Sexte. Wir haben Cap. IV. §. 5. schon angezeiget, warum die Terzie und Sexte für unvollkommene Consonanzien gehalten werden; nemlich, weil sie beyde der Veränderung unterworfen sind, und grösser oder kleiner gemacht werden können, als sie sich in der Scala diatonica befinden, und dem ohngeachtet doch Consonanzien bleiben.

Die Terzien sind leicht zu erlernen.

§. 2. Es ist die Terzie ein Intervallum, das leicht zu erlernen, wenn wir anders nur unsern Grund-Ton, wozu die Terzie soll gemacht werden, im Auge behalten (wie Cap. V. §. 3. recommendiret) und davon an rechnen. Der Baß-Ton ist 1, der darauf folgende Ton 2, und dann kommt der dritte Ton, welcher die Terzie ist; es wird also nur Ein Ton ausgelassen. Sehen wir unsere Ton-Leiter pag. 17. an, so finden wir, daß die 3 zu *c* immer *e* ist, und daß nur Eine Stufe, nemlich *d*, ausgelas-

sen worden. Diß lässet sich nun leicht übersehen. Die Terzie zu *d* ist also *f*, da habe ich die Stufe *e* ausgelassen; die Terzie zu *e* ist *g*; zu *f* ist *a*; zu *g* ist *b*; zu *a* ist *c*, und zu *b* ist *d*. Davon ist nun im ersten Theil meines **Clavier-Spielers** sehr weitläuftig gehandelt worden, nemlich daselbst im IV. Abschn. Cap. IX. als wohin ich den Leser will verwiesen haben.

Worin die Veränderung bestehe, welcher die Terzie und alle übrige Intervalla unterworfen sind.

§. 3. **Wir** bemerken anietzo hauptsächlich, was denn die Terzie für einer Veränderung unterworfen, und das allhier um so viel ausführlicher, weil die andern Intervalla alle, dergleichen Veränderung unterworfen sind, und damit wir unsern Leser auf diesen Ephum wieder zurückweisen können. Die Veränderung nun, welcher die Terzie und alle übrigen Intervalla unterworfen sind, bestehet darin, daß sie grösser oder kleiner gemacht werden können, als sie von Natur in ihrer Scala, und nach Anweisung des Systematis oder der Vorzeichnung sind. Es werden alle Intervalla ordentlicher Weise also genommen, wie es die Vorzeichnung der ** und bb erfordert. Z. E. ist ein Stück aus *d dur*, welches *fis* und *cis* hat, und ich soll zu *a* eine Terzie nehmen: so ist mir nicht erlaubt, *c* (welches sonst auch eine Terzie zu *a* ist), zu nehmen, sondern, weil die Scala von *d dur fis* und *cis* hat, und auch solche beyde ** sich im Systemate befinden, so muß ich nothwendig zu *a* die Tertiam maiorem, *cis*, nehmen: denn *cis*, welches eine Terzia maior zu *a* ist, ist in der Scala von *d dur* nothwendig und natürlich (Cap. II. §. 3.), daher denn in *d dur* über *a* keine andere Tertia als *cis*, statt hat, und darf solches über der Note *a* durch kein apartes Creutz angezeichnet und bemerket werden, sondern versteht sich von sich selbst, kraft des im Systemate befindlichen Creutzes vor *c*.

Wie allhier die im Systemate befindliche ** oder bb in Acht zu nehmen,

Eben so, wie einer bey zweystimmigem Spielen mit Discant und Baß, die beym Anfang seines Liedes oder Stückes stehende ** oder bb wohl in Acht zu nehmen hat, und weder im Discant noch Baß dagegen fehlen darf; so muß der Choral-Bassiste, der zum Discant noch die beyden Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, erfinden soll, eben so wenig darin fehlen, sondern noch vielmehr darauf Acht haben, oder er verlässet seine Ton-Art, und verfällt in die grösseste Disharmonie. Man muß also seinen Intervallen die ** oder bb geben, welche im Systemate stehen, es mögen nun dieselben dadurch groß oder klein werden; man behält so lange das Systema oder die ** oder bb, die voran stehen bey den Griffen, bis einem durch ein besonder Zeichen, entweder daß ein Strich, b oder ♮ durch die Ziffer gezogen, angezeiget wird, daß man mitten im Stück das Systema eines andern Tones oder einer andern Ton-Art erwählet, alsdenn richtet man sich billig vor dasmal nach den Kennzeichen und Merkmaalen der Veränderung des Modi. Alsdenn ist die 6, 7, 4 oder andere Ziffer, wodurch der

und zwar so lange, bis ein Strich, fremdes *, b oder ♮ durch die Ziffer eine andere Ton-Art anzeiget.

der Strich, b, oder auch ♮ stehet, eine Sexta, Septima oder Quarta accidentalis (eine zufällige Vergrösserung oder Verkleinerung eines Intervalli, die oft von kurzer Dauer ist).

Unter den natürlichen Terzien der Scalæ der Ton-Arten sind drey grosse und vier kleine Terzien.

§. 4. Wenn wir nun die natürliche Terzie aller Töne von *c dur* nach der Scala diatonica, *c d e f g a b* ansehen; so finden wir zu diesen sieben Tönen nicht lauter grosse Terzien, sondern kleine und grosse durch einander: als da ist die Terzie zu *c* eine grosse Terzie, nemlich *e*; zu *d* ist sie klein, nemlich *f*; zu *e* ist wieder eine kleine Terzie, nemlich *g*; zu *f* ist wieder eine grosse Terzie, nemlich *a*; zu *g* ist *b* wieder eine grosse Terzie; und zu *a* ist die natürliche Terzie *c* klein, wie auch endlich zu *b* wieder *d* eine kleine Terzie ist. Wir finden also in der Scala der dur-Töne drey grosse und vier kleine Terzien, eben wie auch in der Scala der moll-Töne. So lange nun ein Lied oder Stück in seinem Tone, darin es gesetzet ist, und darin es auch endet, bleibet; so müssen die Terzien groß oder klein seyn, nach der natürlichen Beschaffenheit einer ieden Ton-Leiter. Daher ist es nöthig, die Scalam seines Tones wohl inne zu haben. Und diese Terzien, die zufolge der natürlichen Ton-Leiter aller Ton-Arten bald groß, bald klein sind, heissen ohn Unterscheid natürliche Terzien.

Ein Lied weichet gern in Neben-Ton-Arten aus.

§. 5. **Selten aber bleibt ein Lied oder Stück in der Ton-Art, darin es anfängt und endet, sondern gemeiniglich weichet man in eine ihm verwandte Ton-Art aus:** als da weichet ein Stück aus *c dur* gar gerne in seine Quinte *g dur* aus; oder mancher Satz eines Liedes, oder andern Stückes, welches sonst weder ✻ noch b in der Vorzeichnung hat, zeiget ein ✻ vor *f*, oder ein b vor *b*. Dis ist nun ein Kennzeichen, daß der Gesang in einen andern Ton, oder in eine andere Ton-Art ausgewichen ist, als da ist im grossen Hallischen Gesangbuche das Lied N. 41. Das neugebohrne Kindelein ꝛc. da finden wir im andern Satz vor *f* ein ✻ im Discant. Weil nun *c dur* in seiner Scala kein ✻ hat, so ist dis ✻ vor *f* allhier ein fremdes ✻, das da anzeiget, daß das Lied nicht mehr in seinem Haupt-Ton, allhier *c dur*, ist, sondern in *g dur* ausgewichen, nach dem Ton aber, darin ein Lied anfängt und endiget, wird die Vorzeichnung der ✻✻ oder b b eingerichtet; *g dur* aber muß in seiner Scala vor *f* ein ✻ haben, das ist, man spielet in *g dur* immer *fis* statt *f*. Da nun *g dur* nicht die Haupt-Ton-Art des Liedes, sondern nur eine Neben-Ton-Art, darin *c dur* ausgewichen ist; so hat man dis *fis* im Liede selbst durch ein ✻ gemacht, welches auch im Baß und Discant so lange vor *f* muß gesetzet werden, als das Lied sich in dieser Ton-Art *g dur* aufhält; dis *g dur* ist also nur ein Neben-Ton, oder eine Ton-Art, worin *c dur*, als die Ton-Art des Liedes selbst, ist ausgewichen zur Veränderung; daher denn dieses *fis*, als das Zeichen, daß man in *g dur* ist, auch gleich im folgenden

Kennzeichen, daß solches geschehen.

Im Exempel, da *c dur* in *g dur* gewichen, erkläret.

Satz ~~auch~~ wieder verlassen worden, indem im 7ten Tact der Baß wieder das *f*, und nicht mehr *fis* hat.

Daher kommen nun die fremden * *, bb oder ♮♮ mitten im Stücke, vor einzelen Noten,

§. 6. Hieraus sehen wir nun, daß ein Lied oder ander musicalisches Stück nicht immer in seiner Ton-Art bleibet, darin es angefangen und geendiget wird, und wornach das Systema oder die Vorzeichnung der * * und b b zu Anfang eines Liedes geschicht, oder eingerichtet wird; sondern oft in verschiedene Neben-Töne ausweichet, deren Scala aber durch Vorsetzung der * *, b b oder ♮ ♮ im Stücke selbst eingerichtet wird, so oft nemlich ein solcher Ton, der ein Versetzungs-Zeichen bedarf, mitten im Liede vorkommt. So, wie nun ein fremdes *, b oder ♮ bey zweystimmigen Sachen vor der Discant- und Baß-Note selbst muß gesetzet, und so lange es nöthig ist, muß wiederholet werden, so muß dem General-Baßisten solche Ausweichung des Haupt-Tons, welche in einem Stücke oder Liede * * oder b b einführet, die sich nicht in der Vorzeichnung befinden, auch durch gewisse Zeichen über seine Baß-Noten angezeiget werden, damit er seine Mittel-Stimmen auch darnach wisse einzurichten. Hiezu gebrauchte man anfänglich die * *, b b oder ♮ selbst, und setzte solche entweder vor oder hinter der Ziffer, also:

und auch bey den Intervallen.

Wie sie an den Ziffern zu finden.

*2	*3	*4	*5	*6	*7	*9
2*	3*	4*	5*	6*	7*	9*
b2	b3	b4	b5	b6	b7	b9
2b	3b	4b	5b	6b	7b	9b
♮2	♮3	♮4	♮5	♮6	♮7	♮9
2♮	3♮	4♮	5♮	6♮	7♮	9♮

Man setzte sie vor diesem vor der Ziffer,

Diß war nun die deutlichste Art, sonderlich wenn das *, b oder ♮ vor der Ziffer gesetzet war: hie konte man denn leicht sehen, daß das Intervallum einer 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 um einen halben Ton solte erhöhet werden, so oft nemlich ein * davor geschrieben war, oder um einen halben Ton erniedriget werden, wenn nemlich ein b davor stand, oder daß ein im Systemate vorhandenes * oder b, oder ein im Stück selbst gezeichnetes fremdes * oder b, aufgehoben wäre, wenn die Ziffer ein ♮ vor sich hatte. Nachhero hat man wol, ich weiß nicht warum, das *, b oder ♮ hinter der Ziffer gesetzet; es gab aber diese Bezifferung viel Schreiberey, und wenn die Baß-Noten etwas dichte zusammen stunden, so würde statt der Deutlichkeit ein undeutliches Beziffern daraus: deswegen hat man in neuern Zeiten angefangen, statt vor oder nach der Ziffer ein * zu setzen, lieber einen Strich durch die Ziffer zu ziehen. Weil sich aber die Ziffer 3 nicht gut durchstreichen ließ, so erwählete man das blosse *, b oder ♮ dazu, und lehrete, daß ein * über einer Note die Tertiam maiorem, und ein b die Tertiam minorem anzeigete, welches denn auch bis dato so Mode geblieben; ein ♮ aber zeiget zwar auch eine Terzie an, es ist aber eine Tertia maior, wenn das ♮ ein b aufgehoben, und eine Tertia minor,

oder auch nach der Ziffer.

Anietzo stehet statt des * ein Strich durch die Ziffer.

Ein *, b und ♮ zeiget eine Terzie an.

nor, wenn es ein * aufgehoben. Ich will hier nun hersetzen, wie die Ziffer aussieht, wenn das Intervallum durch ein * um einen halben Ton soll höher gemacht werden, als es das Systema oder die vorgezeichnete Scala ordentlich erfordert:

2 * 4 5 6 7 9

Dis ist nun sehr commode und leichter zu schreiben, als wenn ein * vor oder hinter der Ziffer stünde: weil aber in etlichen Noten-Druckereyen diese Typen nicht gewesen, so findet man noch oft die zweyte Art, da das * nach der Ziffer stehet; dahero es nöthig ist, davon diesen Unterricht zu haben, wie im Hallischen Gesangbuch auch oft vorkommt, daß das *, ♮ oder b gleich neben der Ziffer stehet. Weiter von b und ♮; diß ließ sich nun gar bequem durch die Ziffer machen, deswegen wurde es nur an derselben angehenkt, also:

Das b oder ♮ wird durch die Ziffer gezogen.

2b b 4b 5b 6b b7 b9
2♮ ♮ 4♮ 5♮ 6♮ ♮7 ♮9

Anmerkung von Druck-Noten.

Es können aber im Druck das b und ♮ nicht so gar genau mit der Ziffer verbunden werden, als im Schreiben, und der Strich durch die Ziffer ist zuweilen etwas zart und klein; doch wer ein wenig dazu gewohnt ist, dem kan es nicht mehr hindern.

Woran ein Intervallum accidentale zu erkennen.

§. 7. Alle solche Intervalla nun, so oft sie in einem Liede oder andern Stücke vorkommen, die einen Strich oder b durch oder nahe an sich haben, sind accidentalia, (zufällige) und zeigen nur an, daß der Haupt-Ton eines Liedes, oder daß die vorgezeichnete Ton-Art desselben, in Neben-Töne ausgewichen, welche in ihrer Scala andere * * oder bb, als vorgezeichnet stehen, brauchen und nöthig haben; dahero dann auch die Intervalla, nach Beschaffenheit des Tones, darin man ausgewichen, bald um einen halben Ton vergrössert, bald um einen halben Ton erniedriget werden müssen. Das ♮ aber hebet bald ein * oder b auf, welches sich im Systemate befindet, oder welches mitten im Stück vor einer einzelen Note gestanden. Weil nun ein ♮ beydes thut, nemlich erhöhet und erniedriget, (vide den ersten Theil p. 57.) es erhöhet, wenn es ein b aufhebet, es erniedriget, wenn es * aufhebet; so ist die Ziffer bald dadurch um einen halben Ton grösser, bald um so viel kleiner gemacht worden. Es ist aber die Ziffer, welche ein ♮ bey sich führet, nicht immer ein Intervallum accidentale, sondern nur alsdenn, wenn es ein * oder b aufhebet, das im Anfang des Stückes vorgezeichnet stund; denn hebt es ein vorhanden gewesenes fremdes * oder b auf, so wird ein Intervallum accidentale eben dadurch wieder ein Intervallum naturale, und richtet sich wieder nach der Vorzeichnung des Liedes.

Vom ♮ durch die Ziffer.

§. 8. Weil von der Terzie nicht vieles mehr zu erinnern nöthig fand, da im ersten Theil schon vieles davon gesaget worden; so habe allhier mit Fleiß von der Veränderung aller Intervallen etwas weitläuftig reden wollen, welches nun bey den andern Intervallen nicht mehr geschehen darf. Sonsten erinnern wir hier nochmalen, daß die Terzie der dritte Ton eines reinen Accords ist, und wenn in demselben die Tertia groß oder maior ist, so heißt man die Ton-Art, hart, oder dur: ist aber die Tertia im Schluß-Accord klein oder minor, so wird die Ton-Art, weich oder moll genannt, davon ist nun im ersten Theil im IV. Abschn. Cap. XIII. weitläuftig gehandelt worden. Weil die Tertia zu allen Tönen leicht zu finden ist, so will hier nicht weitläuftiger mehr davon reden, und dem Liebhaber das IX. und XI. Cap. des IV. Abschn. im ersten Theil meines Clavier-Spielers zum Lesen recommendiren, darin er alle natürliche und zufällige Terzien auch in Noten ausgedruckt findet, welches also überflüssig wäre, hier zu wiederholen. Wir schreiten deswegen zum folgenden Capitel.

Tertia maior macht dur.

Tertia minor macht moll.

CAPUT VIII.

Vom Accord.

Vom Accord,

§. 1. Nachdem wir nun in den drey vorhergegangenen Capiteln von der Octave, Quinte und Terzie gehandelt, als woraus ein reiner Accord oder die Trias harmonica bestehet, und ein Liebhaber diese 3 Intervalla daraus wird kennen gelernet haben; und überdis im ersten Theil im XI. Capitel des IV. Abschn. schon weitläuftige und deutliche Anweisung von den dreyen Haupt-Accorden mitgetheilet worden: so wird in diesem Capitel nun nöthig seyn, ein und ander Exempel zur Uebung im reinen Accord zu geben. Im ersten Theil befinden sich 6 Lieder, darin der Baß so eingerichtet ist, daß sie mit lauter reinen Accorden können gespielet werden; deswegen wollen wir ietzo ein ander Accorden-Exempel zur Uebung hersetzen.

ist im ersten Theil weitläuftig gehandelt.

§. 2. Kürzlich vom Accorde noch etwas zu repetiren: so ist ein reiner Accord eine Zusammensetzung dreyer Intervallen, die alle Consonanzien sind, nemlich, ich schlage zum Grund-Tone die Terzie, Quinte und Octave zusammen an, da höre ich die vollkommenste Harmonie, die aber durch Zwischenmischung der Dissonanzien erst ihren rechten Glanz erlanget; in dessen bleibt der reine Accord doch das wesentlichste in der Harmonie, und muß ein iedes musicalisches Stück mit einem reinen Accord aufhören. Ein ieder Accord kan dreymal verändert werden, nemlich wenn unter diesen dreyen Intervallen die 8ve, oder die 5te oder 3e oben genommen

Er bestehet aus lauter Consonanzien, und gibt die vollkommenste Harmonie.

Drey Haupt-Accorde,

men wird. Diese dreymalige Veränderung eines Accordes werden die 3 Haupt-Accorde genant, und unter denen klingt und ist einer so gut als der andere. Diese Veränderung eines Accordes nun, machet, daß, wenn die 8 oben lieget, alsdenn die 5 in der Mitte und die 3 unten lieget, also: $\substack{8\\5\\3}$. Nimt man aber die Terzie oben, so lieget die Octave in der Mitten, und die Quinte unten, also: $\substack{3\\8\\5}$. Wenn aber die 5 in der obersten Stimme ist, so liegt die 3 in der Mitten, und die 8 unten, also: $\substack{5\\3\\8}$. Bey Liedern zeiget einem die Discant-Stimme, ob im Accord die 8, die 5 oder die 3 oben liegen soll; denn die Noten, die im Discant stehen, gehören für die oberste Stimme, und habe ich nur die zwey Mittel-Stimmen zu erfinden. Heißt der Discant und Baß einerley, so liegt die 8ve oben im Discant, und habe ich die 5 und 3 nur noch nöthig hinzu zu nehmen; liegt die 3 oben, so fehlet mir noch die 8 und 5. Liegt aber die 5 oben; so muß ich die 3 und 8 noch hinzufügen.

oder die dreymalige Veränderung der Accorde.

§. 3. Mit welchen Fingern aber der Accord zu nehmen, stehet im ersten Theil; wir wollen solches doch noch in ein paar Exempeln anzeigen, daraus denn erhellen wird, daß mehr als einerley Fingersetzung statt hat, und man also abwechseln kan, um die rechte Hand vor aller Steife zu bewahren. Die Zahlen bedeuten, wie im ersten Theil, die Finger, die Buchstaben den Baß.

Mit welchen Fingern die Accorde zu greifen.



Bey unausgewachsenen Händen der Kinder thut man wohl, wenn man ihnen den Accord ohne Gebrauch des Daumens vorerst nehmen lässet, damit

mit

mit die Finger nicht zusammen wachsen, und man auch hernach im Stande sey, die vierte Stimme im Griffe der rechten Hand mit dem Daumen dazu nehmen zu können.

Accorden-Exempel aus *c dur*.

§. 4. Nun folget das §. 1. versprochene Exempel, ich habe in diesem Abschnitte noch immer die Discant-Stimme drüber gesetzet, um die Lage der rechten Hand zu zeigen; ferner findet man über einigen Discant-Noten die Zahl 5, wodurch ich anzeigen will, daß diese Note die Quinte zum Baß ist, und man alsdenn nur noch die Octave und Tertie zu suchen habe. Die Ziffer, welche zu Anfang des Tacts stehet, zählet die Tacte ab, damit man bey Lesung der Anmerkungen des Nachzählens überhoben sey.



Durchgehende Noten im Discant.

Wie in diesem und dergleichen Exempeln die Achtel in der rechten Hand zu behandeln, nemlich, daß das letzte Achtel mit dem kleinen Finger allein nachgeschlagen werde, und nur als ein Durchgang oder Hingang zur folgenden Note anzusehen sey; davon siehe den ersten Theil pag. 196. 197.

Man muß die drey Haupt-Accorde geschwinde treffen können.

Sonsten ersuche einen ieden Liebhaber, der sich dieses Unterrichts gerne mit Nutzen bedienen wolte, über dieses Exempel nicht gar zu geschwinde wegzufahren, und zufrieden zu seyn, wenn er es langsam, unter vielem Besinnen

sinnen und Nachdenken noch endlich herausbringt; das wäre Schade für der Selbst-Information im General-Baß: denn was wird dazu wohl nothwendiger erfordert, als eine Fertigkeit zu allen Tönen (wenigstens zu denen, so in diesem und den folgenden Exempeln vorkommen) einen Accord mit der grossen oder kleinen Terzie machen zu können, und zwar nach den dreyen Haupt-Accorden; da muß es einem einerley seyn, welchen Haupt-Accord man zu nehmen habe, ob die 8ve, oder die 5te, oder die Terzie oben liegen soll. Könte nun iemand dieses Exempel nach Art eines Chorals spielen, der möchte probiren, ob er es nicht ein wenig geschwinder spielen lernete, da er sich denn die Viertel als Achtel vorstellen müßte. So lange einem noch Ein Griff, Zeit zum Bedenken wegnehmen will, so lange kan man es noch nicht fertig, und wie sichs gebühret, spielen.

Wie dieses Exempel zu üben.

§. 5. Halten wir in diesem Exempel die Baß- und Discant-Noten gegen einander, so muß eine iede Discant-Note dieses Exempels, wenn sie gegen ihre Baß-Note betrachtet wird, entweder die Octave, oder Quinte, oder Terzie ausmachen. Denn weil in diesem Exempel lauter reine Accorde vorkommen, so muß die Discant-Note nothwendig einen Ton haben, der zum reinen Accord gehöret, oder der zur Baß- oder Fundament-Note die Octave, Quinte oder Terzie ist. Haben nun Discant und Baß einerley Noten, so zeiget solches an, daß der Discant, vom Accord zum Baß, die Octave habe, und daß die 5te und 3tie nur noch hinzuzunehmen: diß fällt nun bald und leicht in die Augen eines Spielers. Wenn aber der Discant vom Accord die Quinte hat, so erfordert diß schon eine Erkentniß der Quinten (in welchen mein Leser nun schon wird geübet seyn) und fällt so geschwinde nicht in die Augen, als die Octave; deswegen habe ich in meinem Exempel über der Discant-Note, welche die Quinte zum Baß ist, die Zahl 5 gesetzet, zu welchen Noten nur noch die Terzie und Octave zu suchen ist. Machet aber die Discant-Note zum Accord die Terzie aus, so stehet zwar keine Ziffer oder 3 darüber, allein es ist leicht zu sehen, ob die Note, die keine Zahl über sich führet, zum Accord die Octave oder Terzie ist, denn weil die Octave eben so wie die Baß-Note heissen muß; so folget, daß, wenn hier eine Note, die nicht eben wie die Baß-Note heisset, keine Ziffer über sich hat, diese Note, die Terzie zum Accord ist. Die Quinte hat also eine 5 über sich, die Octave ist eben wie die Baß-Note, und die Terzie hat keine Ziffer über sich, ist aber von der Baß-Note unterschieden. Es ist nöthig, daß man wisse, was das vor ein Intervallum zu einer Baß-Note ist, das im Discant ausgeschrieben stehet, und daß man, so lange man noch nicht im Stande ist, die Accorde gleichsam im Blick anschlagen zu können, sich immer einerley Art ihn einzurichten bediene. Nemlich: sehe ich, daß im Discant die Quinte zum Baß oben lieget,

Die Discant-Note ist hier entweder die 3, oder 8, oder 5 zur Baß-Note.

Wann im Discant die 8 oben lieget.

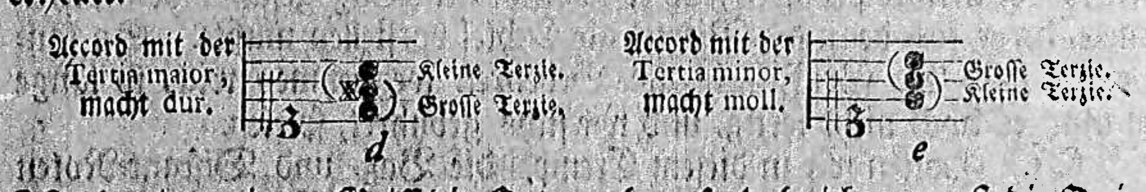
Was die Zahl 5 über der Discant-Note anzeiget.

Wann hier die Terzie oben liegt.

Vom Griff, wenn die

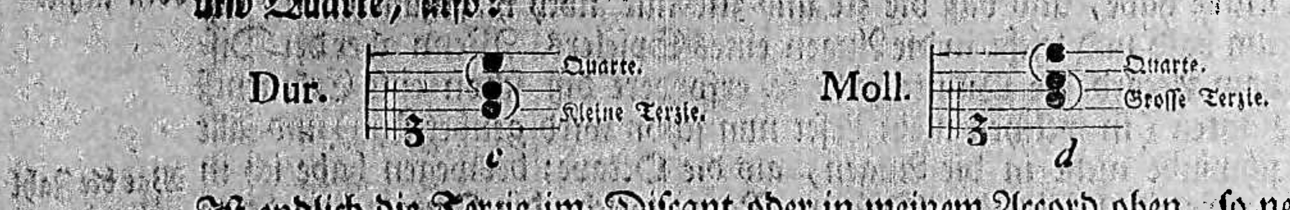
Quinte oben lieget.

lieget, so sehe ich gleich nach, wo denn die Octave ist, da ich denn rücklings gehen, und drey Töne auslassen muß, so finde ich, daß zwischen meiner Quinte und Octave drey Töne ausgelassen seyn, unter diesen dreyen erwähle ich den mittelsten, welcher die Terzie zu meinem Accorde ist. Diß ist ein kleiner Griff, der nur eine Quinte oder eine Reihe von fünf Tönen in seinem Bezirk hat, und gleichsam aus zwey Terzien, nemlich, wenn der Accord dur ist, aus einer grossen und kleinen Terzie, und wenn der Accord moll ist, aus einer kleinen und grossen Terzie, bestehet; wie hieraus erhellet.



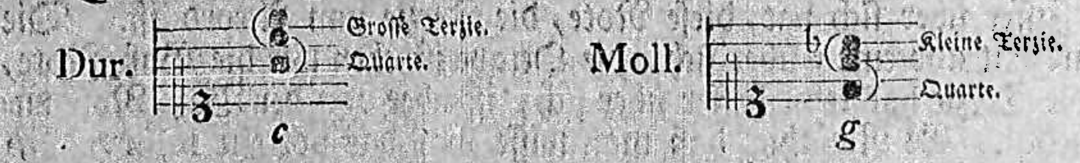
Vom Griff, wenn die Octave oben lieget.

Ist aber in meinem Griff die Octave oben, so habe ich nur erst die Quinte zu suchen, wenn ich, rücklings gehende, zwey Töne auslasse, so folget die Quinte, darauf suche ich die Terzie: ich lasse nemlich nur Einen Ton, (welches die Quarte ist) aus, und hat der Griff alsdenn eine Sexte im ambitu. (siehe den ersten Theil p. 69. Anmerkung 4.) und bestünde ein solcher Griff alsdenn, wenn der Accord dur ist, aus einer kleinen Terzie und Quarte; und wenn der Accord moll ist, aus einer grossen Terzie und Quarte, also:



Vom Griff, wenn die Terzie oben lieget.

Ist endlich die Terzie im Discant oder in meinem Accord oben, so nehme ich erstlich die Octave, und hernach die Quinte dazu. Es hat dieser Haupt-Accord auch eine Sexte im ambitu, wie der vorhergegangene, nur mit dem Unterscheid, daß die Quarte unten und die Terzie oben lieget; in dur-Tönen muß das Intervallum einer Terzie (welches allhier auch die Terzie ist, die zum reinen Accord gehöret) groß, und in moll-Tönen, klein seyn; die Quarta ist die Quarta perfecta (vide pag. 54.) als:



§. 6. Diß alles ist deswegen hier angeführet und gezeiget, damit ein Liebhaber Gelegenheit habe, sich ein wenig mit den Intervallen zu beschäftigen, deswegen wolle man alles selber nachsehen, obs auch wahr ist. Sonsten hat man sich auch zu hüten, daß man bey dieser Uebung des Accords

cords

cords nicht einen Ton nach dem andern anschlage, sondern erst seinen ganzen Griff aussehe, und dann alle drey Töne zugleich anschlage. Weiter habe auch angemerket, daß ein Anfänger oft meynet, die Terzie zum Grund-Ton zu haben, wenn er nur das Intervallum einer Terzie in seinem Griffe siehet, wodurch er sich denn selbst verwirret; sein ganzer Fehler bestehet nun hierin, daß er seine Baß-Note vergessen, und nicht gedenket, daß er seine Intervalla davon anrechnen muß; ohne viel zu reflectiren oder zu beschauen, was der Discant-Griff vor Intervalla unter sich selbst bildet; wie wir im vorigen §. die drey Haupt-Accorde nur zur Lust und zur Uebung vorgenommen haben, um zu sehen, worin ihr Unterscheid bestünde.

Wie der Accord muß angeschlagen werden.

Daß die Intervallen von der Baß-Stimme abzurechnen.

§. 7. Aniezo wollen wir unser Exempel transponiren, das heißt, in einen andern Ton versetzen, damit einem allerley Accorde bekant werden. Denn ein Stück aus *c dur* kan bequem in *d dur* und in *b dur*, das ist, einen Ton höher und einen Ton tiefer, transponiret werden. Wir nehmen erst *d dur*.

Das vorige Exempel in *d dur* transponiret.



13) 14) 15) 16)

Anmerkungen.

Diß ist nun eben das vorige Exempel, nur daß es einen Ton höher transponiret ist. Damit es nun dem *c dur* recht ähnlich seyn möchte, so hat *fis* und *cis* vorgezeichnet werden müssen, wovon das 2te Capitel weitläuftig gehandelt hat. In allen Accorden nun, worin *f* oder *c* vorkommt, muß hier *fis* und *cis* genommen werden, sonsten wird das ganze Spielen verdorben, und wäre diß einer der grössesten Fehler eines General-Bassisten, wann er hier statt *fis* wolte *f*, und statt *cis* das *c* in seinem Griffe machen. Die * *, die wir hier über *e* und *fis* finden, zeigen die Tertiam maiorem accidentalem an. Ich setze nemlich vor der natürlichen Terzie zu *e*, welche *g* ist, ein *, so wird im Griff aus *g* das *gis*; und vor der Terzie von *fis*, nemlich *a*, setze ich auch ein *, so wird aus *a* das *ais*, welches auf unserm Claviere das *b* ist.

fis und *cis* ist wohl in Acht zu nehmen.

Vom *, welches sich über *e* und *fis* befindet.

§. 8. Wer nun das Exempel aus *c dur* ziemlich fertig spielen kan, der lerne es auch anietzo aus *d dur* spielen. Es wird ihm vielleicht ein wenig schwerer seyn, als aus *c dur*: deswegen muß man es so lange üben, bis es einem leichte geworden. Der Accord zu *b* will einem Anfänger wol eine Zeitlang fremde bleiben, um desto mehreren Fleiß wendet man zu dessen Ausübung an. Er kommt in diesem Exempel neunmal vor: zwey mal, da die Octave oben lieget, im 7ten und 12ten Tact; und einmal, da die Quinte oben lieget, im 3ten Tact, hingegen 6 mal, da die Terzie oben lieget, nemlich im 2ten, 9ten, 11ten, 13ten (da er zweymal vorkommt) und 15ten Tact. Ferner ist der Accord zu *fis* hier zu merken, welcher hier dreymal mit der natürlichen Terzie vorkommt, als im 6ten, 7ten und ~~8ten~~ 10ten Tact. Wenn die Terzie *a* oben lieget, so ist *a* / *fis* / *cis* zu nehmen: liegt aber, wie im zehnten Tact, die Quinte oben, so heißt er *cis* / *a* / *fis*. Fünfmal kommt über *fis* das * vor, welches anzeiget, daß hier die Tertia maior im Accord angeschlagen werden muß; man nimmt nemlich statt *a* einen halben Ton höher, *ais*: einmal liegt die Tertia maior oben, nemlich im 10ten Tact. Da werden zum Accord nun lauter halbe Töne genommen,

Diß Exempel ist wohl zu üben.

Der Accord zu *b* und

zu *fis* muß einem geläufig werden.

nommen, nemlich *ais fis cis*, und wenn die Quinte oben, *cis ais fis*. Diesen Accord hat sich einer wohl zu merken: Lieder aus *d dur* und *h moll* vornemlich, haben diesen Griff oft.

Von der Ausweichung dieses Exempels.

§. 9. Wir haben im vorhergehenden Cap. VII. §. 5. gesagt: Selten bleibt ein Lied oder Stück in der Ton-Art, darinnen es anfängt und endet, sondern gemeiniglich weichet man in eine ihm verwandte Ton-Art aus. Diß ist in unserm Exempel nun auch geschehen, nemlich da §. 4 das Exempel aus *c dur* stehet, da fängt es an, im 5ten Tact, wo über *d*, das * oder die Tertia maior stehet, in *g dur* auszuweichen, und gehet bis zum 8ten Tact in *g dur* immer fort, worin es auch einen ordentlichen Schluß (eine Cadence, davon Cap. II. §. 10. etwas gehandelt worden) machet. Im 9ten Tact fängt es an, in *a moll* auszuweichen; das Kennzeichen davon ist, daß über *e* ein * oder die Tertia maior stehet: und fähret im *a moll* fort bis zu Ende des 12ten Tactes, da es wieder eine Cadence in *a moll* macht. Am Ende des 13ten Tactes, kommt es aus *a moll* wieder in seinen Anfangs-Ton, *c dur*, und schliesset auch darin. Ist also *c dur* der Haupt-Ton, und *g dur* und *a moll*, darin es ausgewichen ist, werden Neben-Töne genant; weil nun *g* zu *c* die Quinte, und *a* zu *c* die Sexte ist (vide Cap. VI. §. 11.), so sagt man, es weiche aus, in Quintam und Sextam modi. **Ein ieder *dur*-Ton weicht gerne zur Veränderung in seine Quinte und Sexte aus.** Da nun das Exempel aus *c dur* in Quintam und Sextam ausgewichen, so weichet, das aus *c dur* in *d dur* transponirte Exempel, auch in Quintam *a dur* (denn *a* ist die Quinte zu *d*) und in Sextam *h moll* aus (denn *h* ist die Sexte zu *d*), sonsten wäre die Transposition nicht richtig, oder könte keine Transposition (oder Versetzung der Ton-Art eines Stückes) heissen. In diesen beyden Exempeln haben wir nun schon die gebräuchlichsten Accorde von *c dur*, *g dur*, *a moll*, *d dur*, *a dur* und *h moll*, und zwar nach den so genanten 3 Haupt-Accorden, daß bald die 8, bald die 5, und bald die 3 oben lieget. Die Uebung dieser Exempel wird einem Liebhaber ungemeinen Vortheil bringen, denn wie viele Lieder giebt es nicht, da die meisten Griffe aus einem reinen Accord bestehen. Wem es noch solte fehlen im Accord, der schlage den ersten Theil meines Clavier-Spielers nach, da er im IV. Abschn. Cap. XI. §. 7. alle Accorde, so wol zu den ganzen, als so genanten halben Tönen ausgesetzet finden wird; daher ich es denn auch nicht nöthig erachtet, bey diesem Exempel die Accorde im Discant auszusetzen.

Daß ein dur-Ton gerne in Quintam und Sextam ausweiche.

Eben dieses Exempel aus *b dur*.

§. 10. Wir wollen unser Exempel nun auch einen Ton tiefer, nemlich in *b dur*, transponiren.



Diß Exempel wird einem Anfänger vielleicht wol etwas fremder und schwerer zu spielen seyn, als die beyden vorigen aus *c dur* und *d dur*; deswegen erfordert es neuen Fleiß. Wer nur zu allen Tönen anietzo die Quinte kennet, der wird nun Nutzen davon verspüren, und ungleich besser fortkommen, als der sich noch erst darauf besinnen muß. Sonderlich merke man sich, daß allhier statt *h* und *e*, das *b* und *es* muß genommen werden, so wol in den beyden ausgeschriebenen Stimmen, Discant und Baß, als in denen dazu zu machenden Mittel-Stimmen, weil im Systemate vor *h* und *e* ein b gezeichnet stehet, wie es die Scala von *b dur* fordert (vide pag. 35. 50.). Wenn aber über *c* im Baß das ♮ stehet (welches hier, weil es ein b aufhebet, die Tertia maior accidentalis ist), so muß

b und *es* ist in Acht zu nehmen.

Vom ♮ über *c*.

muß im Griff zu *c* die Tertia maior *e*, und nicht *es* genommen werden. Im eilften Tacte hat das *c* wieder ein b über sich, deswegen muß allhier die natürliche Tertia minor zu *c*, nemlich das *es*, wieder genommen werden. Der Accord zu *es*, als welcher 5 mal in seiner dreyfachen Verwechselung hier vorkommt, möchte manchem noch ein wenig unbekant seyn, zweymal liegt die Octave oben, also: *es b g*, zweymal liegt die Quinte oben, dann heißt der Griff *b g es*, und einmal liegt die Terzie oben, *g es b*.

Der Accord zu *es* ist zu merken.

§. 11. Was die Ausweichung betrift, ~~so ist die eben,~~ wie im Exempel *c dur*, wovon diß nur eine Transposition ist, nemlich es weichet aus, in Quintam und Sextam, das ist, in *f dur* (denn *f* ist eine Quinte zu *b*), und in *g moll* (denn *g* ist die Sexte zu *b*). Im 2ten Capitel dieses Abschnitts §. 21. haben wir eine Regul angemerket, die also lautet: **Man muß das *Semitonium* unter demjenigen *modo maiori* und *minori* hören lassen, woraus man spielet.** Daselbst ist diese Regul auch etwas erläutert. Wäre dis Exempel aus *b dur*, so, daß es in keine Neben-Töne auswiche, so würden weder ✳ oder ♮ darin zu hören oder zu sehen seyn, denn das erforderliche Semitonium unterwerts zu *b* ist das *a*, welches natürlich ist. Weil aber hier eine Ausweichung in Quintam, nemlich in *f dur* geschicht, und das Semitonium unterwerts von *f dur* das *e* ist, so hat allhier, da das Stück in *f dur* auswich, im Discant vor *es* das ♮ und über *c* auch ein ♮ stehen müssen, als welches anzeiget, daß das Stück in *f dur* ausgewichen. Ferner weichet es auch in *g moll* aus; das Semitonium unterwerts aber von *g*, ist *fis*, deswegen hat hier vor *f* ein ✳ im 10ten Tact stehen müssen, und über die Baß-Note *d*, die Tertia maior (ein ✳) als welche Tertia maior zu *d*, das in *g moll* nöthige *fis* ist. Nun, hiemit überlasse dieses Exempel dem Liebhaber zum exerciren, ich recommendire es ihm zu seinem Nutzen es fertig zu lernen. Man hat hierin keine grosse Kunst affectiret, sondern es mit Fleiß so eingerichtet, daß viele Accorde darin vorkommen möchten. Wer nun hieraus, nemlich aus diesen dreyen Exempeln aus *c dur*, *d dur* und *b dur*, eine Fertigkeit erlanget hat, alle darin vorkommende Accorde ohne langes Bedenken zu schlagen, der hat die gebräuchlichsten Accorde von *c dur*, *g dur*, *a moll*, *d dur*, *a dur*, *h moll*, *b dur*, *f dur* und *g moll* schon gefasset; weil aber kein Stück, das aus einem dur-Tone ist, in einen moll-Ton kan transponiret werden, und wir noch wenige Accorde von *c moll*, *d moll*, *e moll* etc. gehabt haben, so wollen wir noch Ein Exempel aus *a moll* hinzufügen.

Die Ausweichung ist wieder in Quintam und Sextam.

Regel vom Semitonio unterwerts.

Dieses Exempel ist zu üben.

Diese

Diese beyde Exempel mit ihrer gedoppelten Transposition halten alle gebräuchliche Accorde in sich, wenige Accorde, die aber selten vorkommen, ausgenommen.

Accorden-Exempel aus *a moll* im Tripel-Tact.

§. 12. Diß Exempel aus *a moll* habe im drey Viertel-Tact gesetzt, und weil mehrentheils im Discant die erste Note eines Tactes, ein halber Tact ist, so geht im Baß alsdenn die zweyte Note allein ohne Griff, sind aber im Discant auch Viertel, so wird in einem Tact dreymal angeschlagen, und der zum Baß erforderliche Accord gemacht. Die kleine Zahl im Discant zählet die Tacte ab.



Anmerkungen:

Diß Exempel wird uns zu einigen Anmerkungen Anlaß geben.

1) Kom-

d c

1) Kommen hier im Discant und Baß durchgehende Noten vor, im Discant ist das letzte Achtel, wenn 2 Achtel zusammen gestrichen sind, eine durchgehende Note, welche allein in der Ober-Stimme nachgeschlagen wird. Im Baß gehet hier, wie gesagt, oft eine Note, nemlich das andere Viertel, allein: wenn nemlich im Discant ein halber Schlag oder Tact stehet, welches in den meisten Tacten dieses Exempels vorkommt. Stehet im Discant ein halber Tact mit einem Punct, als welches drey Viertel ausmacht, so wird nur zum ersten Viertel des Basses angeschlagen, und die beyden letzten Viertel macht die linke Hand allein nach, wie solches geschehen muß im 4ten, 12ten, 16ten, 20ten, 24ten und 28ten Tact.

1) von durchgehenden Noten.

2) Im 9ten Tact steht eine 5 mit einem Bogen, also: ⌒5 diß zeiget an, daß in diesem Accord die natürliche Quinta minor zu *H* im Accord soll genommen werden, nemlich *f*. Es ist aus dem 6ten Cap. bekant, daß die Quinta perfecta zu *h*, das *fis* ist, und daß der reine Accord diese Quinte erfordert. Allein, hier haben wir eine Ausnahme; in Exempeln, die aus lauter Accorden bestehen, und in den moll-Tönen gesetzet sind, kan man diesen Accord mit der kleinen Quinte nicht gut entbehren; wir merken uns also hiebey, daß, wenn über der Ziffer 5 ein Bogen stehet, man alsdenn im reinen Accord die kleine Quinte nehmen muß.

2) von der 5 mit einem Bogen ⌒5.

3) Was die Ausweichung dieses Stückes betrift, so weicht es vornemlich in *e moll* und in *d moll* aus, und diß ist deswegen geschehen, damit ich Gelegenheit hätte, einem Liebhaber die Accorde mit der kleinen Terzie vorzulegen; ich weiß wohl, daß die Accorde mit der Tertia maiori manchem viel leichter, als die, mit der Tertia minori, fallen. Mancher gewöhnet sich mehr an solche Ton-Arten, die in ihrer Vorzeichnung einige Creutze haben, und scheuet die Töne, wo etwa drey bis vier bb vorstehen, deswegen habe meine Exempel auch nicht in solche Töne transponiren wollen, wo mehr als zwey Creutze oder Been vorstehen. Es ist aber gar nicht gut, sich an einen oder den andern Ton so zu gewöhnen, oder sich darin gleichsam so zu verlieben, daß die andern Ton-Arten darüber fremd und schwer bleiben.

3) Ausweichung dieses Exempels in *e moll* und *d moll*.

Man muß sich nicht an einerley Ton-Arten gewöhnen.

4) Ist in Acht zu nehmen, daß, so oft eine Baß-Note ein ✻ oder Tertiam maiorem über sich hat, man alsdenn immer die vollkommene rechte Quinte dazu nehmen muß, wenn auch gleich dieselbe in der Vorzeichnung nicht stehet, oder nicht über der Note bemerket ist. Hier haben wir diesen Vorfall im 15ten Tact, wo die letzte Note *h* die Tertiam maiorem über sich hat, nachdem nun in der Vorzeichnung vor *f* kein ✻ stehet, so möchte ich vielleicht wol allhier in dem Accord zu *h* die Quinte *f* nehmen (und hiesse alsdenn mein Accord *dis h f*). Das würde nun recht er-

4) Bey der Tertia maior gehöret immer eine reine Quinte.

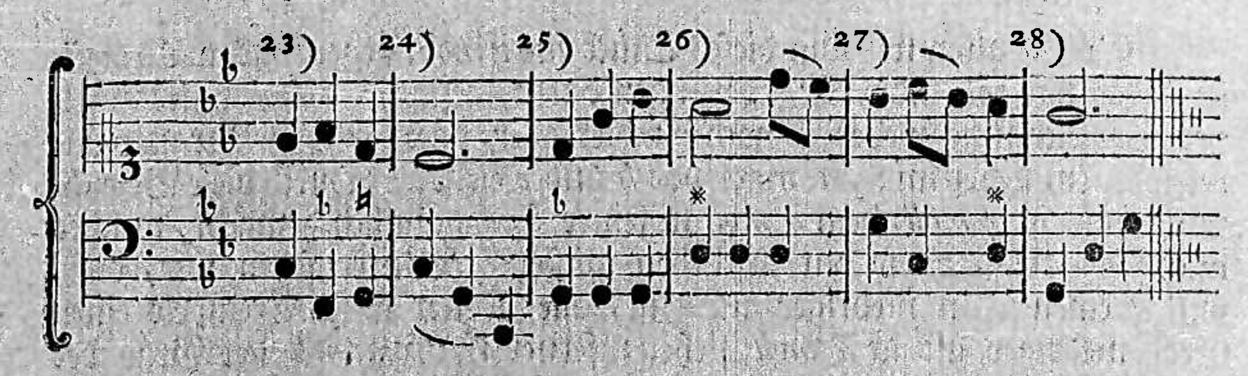
bärmlich klingen, und muß man also in diesem Accord zu *b*, wo das * übersteht, die Quinte *fis* nehmen, als *dis b fis* und zwar *dis* mit dem kleinen, *b* mit dem 4ten, und das *fis* mit dem 2ten Finger. Diese Anmerkung hat aber nicht viel Schwierigkeit, denn die kleine Quinte mit der grossen Terzie verräth sich durch ihren grossen Uebelklang gar zu bald.

Eben dieses Exempel in *g moll* transponiret.

§. 13. Nun wollen wir diß Exempel einen Ton tiefer transponiren, und setzen es in *g moll*.



23)



Die Transposition dieses Stückes in *g moll*, führet es in *d moll* und *c moll* (denn wie aus Cap. VII. §. 5. 6. 7. erhellet, so weichet ein Stück in Neben-Töne aus), dadurch man denn Gelegenheit hat, auch diese Ton-Arten kennen zu lernen. Daß es in *d moll* gegangen, zeiget das *cis* im 15ten Tact, wie auch das * über die Baß-Noten *a* im 18ten und 19ten Tact, denn *d moll* hat mit *cis* und nicht mit *c* zu thun. Im 21ten Tact kommt es in *c moll*, welches das ♮ über *G* im 22ten und 23ten Tacte anzeiget, denn *c moll* hat mit *b* und nicht mit *b* zu thun; wie denn hievon im 2ten Capitel, woselbst von den Modis musicis ist gehandelt worden, der 21te §phus nachzusehen.

Es weichet aus in *d moll*,

und in *c moll*.

§. 14. Die Anmerkungen, welche §. 12. bey dem Exempel aus *a moll* gegeben worden, gehören auch hieher. Als da ist die erste Anmerkung, von den durchgehenden Noten; item, die zweyte Anmerkung, vom Accord mit der kleinen Quinte, die einen Bogen über sich hat, als im 9ten Tact 5♭. Es wäre hier zwar nicht nöthig gewesen, ein b durch die 5 zu schreiben, weil doch das b schon im Systemate vorgezeichnet stehet, es ist aber einem Anfänger zu gute, hier repetiret, damit er nicht etwa in diesem Accorde zu *a* die reine Quinte *e*, sondern die kleine Quinte *es* (oder *dis*) nehme. Weiter gehöret die vierte Anmerkung auch hieher, nemlich daß man zu einer Baß-Note, die ein *, Tertiam maiorem über sich hat, immer die vollkommene Quinte nehmen müsse, wenn auch im Systemate die kleine Quinte bemerket ist, als hier im 15ten Tact, stehet über *a* ein *, welches anzeiget, daß im Accord die Tertia maior soll genommen werden, wolte ich nun die natürliche Quinte zu *a* in diesem Accord nehmen, so müßte ich *es* haben, denn es stehet vor *e* (welches *e* zu *a* die Vta perfecta ist) im Systemate ein b. Diese Regel aber, daß ein Ton, der die Tertiam maiorem im Accord hat, immer die Quintam perfectam in seinem Accord haben muß, hebet dieses b auf, ohne daß man es über der Baß-Note hat anzeigen müssen, ist also der Griff zu *a* $\frac{cis}{\frac{a}{e}}$.

Es gehöret hieher die erste, andere und vierte Anmerkung des vorigen Exempels aus *a moll*.

Vom Transponiren, wie solches geschicht.

§. 15. Halten wir nun dieses Stück aus *g moll*, gegen das, aus *a moll*, so finden wir folgende Veränderungen darin, erstlich: *a moll* hatte in seiner Vorzeichnung weder * noch b; hier aber, da es in *g moll* transponiret worden, stehet im Systemate vor *h* und *e* ein b. Durch diese Bezeichnung nun, ist *g moll*, dem *a moll* in seiner Scala ähnlich gemacht, welches nach Cap. II. §. 17. so hat geschehen müssen. Weiter sehen wir, daß, weil *g* einen Ton niedriger als *a* ist, alle Noten dieses Exempels einen Grad niedriger, als in *a moll*, stehen; ferner ist im *a moll* der Grad der Fortschreitung nur um einen halben Ton, so ist alsdenn im transponirten Stück der Grad der Fortschreitung auch nur um einen halben Ton, wie der erste Tact solches zeiget, da ist aus *a gis*, *g fis* geworden. Eins aber möchte Bedenken verursachen, nemlich, im *a moll* hat der 18te und 19te Tact vor *f* ein *, und im transponirten Exempel aus *g moll*, finden wir daselbst ein Bequadrat ♮. Im *A moll* hat das *f* im 21ten Tact ein ♮, und im *g moll* finden wir allda ein b. Ob nun dieses im transponirten Exempel recht oder unrecht sey, daß die Versetzungs-Zeichen so sind verwechselt worden, das kan am besten erkant werden, wenn man untersuchet, ob allhier ein jeder Ton um einen ganzen Ton niedriger stehet, als in *a moll*; diß trift nun bey der Verwechselung der Versetzungs-Zeichen richtig ein, da wird man denn sehen, daß hier im 18ten und 19ten Tacte statt des Creutzes, welches sich im Exempel von *a moll* vor dem *f* findet, nothwendig ein erhöhendes ♮ hat stehen müssen. Im 18ten Tact aus *a moll*, stehet *e fis*, welche beyde Töne einen ganzen Ton von einander liegen, deswegen mußte nun im Stück aus *g moll*, vor *e* ein erhöhendes ♮ stehen, damit *d* und *e* auch einen ganzen Ton von einander lägen. Zwar findet man zuweilen wol in geschriebenen und gedruckten Musicalien, daß man statt eines erhöhenden Bequadrats (wenn es ein b aufhebt) oft ein *, und statt eines erniedrigenden Bequadrats (wenn es ein * aufhebt) wol ein b gebrauchet hat, und also ein * und ein erhöhendes ♮, und ein b und erniedrigendes ♮ vor einerley gehalten, und das ♮ also fast ganz und gar abgeschaffet hat. Prinz im Satyr-Componisten schreibt: „Ein jedes Zei-„chen soll von dem andern unterschieden seyn; das ist, es soll nicht zwey „oder mehr, sondern nur ein Ding andeuten.„ Item: „Alles, was „einen Irrthum und Zweydeutigkeit verursachen kan, das soll und muß „abgeschaffet werden.„ So oft also eine Note ihren vorigen natürlichen Sitz wieder einnehmen soll, oder so oft ein * oder b soll aufgehoben werden, bedienet man sich des Bequadrats. Ein mehrers ist hierüber zu lesen in des Hrn. **Matthesons** Organisten-Probe pag. 246. §. 15. seqq.

Bey der Transposition fällt oft ein * ein ♮, und statt eines ♮ ein b vor.

Statt eines ♮ findet man oft ein * oder b zur Unzeit gesetzet,

ist aber nicht nachzumachen.

Accord zu *f* mit der klei-

§. 16. Im 23ten Tact dieses Exempels kommt ein Accord zu *f* mit der Tertia minori vor, als welche durch das darüber stehende b angezeiget

get wird; dieser Accord könte einem Anfänger etwas fremde vorkommen, wer aber zu *f* einen Accord mit der natürlichen Tertie *a* machen kan, der darf vor seine natürliche Terzie *a* nur ein b setzen, welches *as* ist, so ist alles leicht, und der Accord ist alsdenn *f c as*. Ich denke nicht, daß es nöthig ist zu repetiren, was die ✕✕, b b und ♮ ♮ über den Baß-Noten anzeigen, sondern, der es noch nicht recht weiß, der lese den 6ten §phum des 7ten Capitels noch einmal nach. Wer den 15ten §phum dieses Capitels etwa nicht gut verstünde, der martere sich nur nicht damit, hernach bey der Repetition wird es verständlicher werden. Es wird aber die Uebung dieses Exempels aus *g moll* einem Liebhaber grossen Nutzen schaffen, darum lasse er sich nicht verdriessen, es fleissig zu exerciren, und alles wohl in Acht zu nehmen. Sonsten ist die Fingersetzung im Baß ganz natürlich, nur merke man, daß bey dem ersten *d* des 12ten und 16ten Tacts, eine **Ablösung** der Finger statt habe; als da im 12ten Tact das *d* zwar mit dem zweyten Finger angeschlagen wird, so löset ihn doch der Daum geschwind ab, im 16ten Tact geschicht das Anschlagen mit dem vierten Finger, und der Daumen löset ihn wieder ab. Vom **Ablösen der Finger** siehe den ersten Theil des Clavier-Spielers pag. 145. Wer hier nicht ablöset, der muß den Daumen fortsetzen, welches aber so sicher nicht ist.

nen Terzie; wie er zu machen.

Erinnerung.

Fingersetzung im Baß erfordert hier das Ablösen.

§. 17. Nun wollen wir unser Exempel aus *a moll* auch einen Ton höher setzen, da wir denn *h moll* bekommen, welches uns zwey Creutze, nemlich vor *f* und *c*, zeiget.

Eben dieses Exempel in *h moll* transponiret.





h moll fällt den Anfängern etwas beschwerlich.

Wer das Exempel des 7ten §phi aus *d dur* wohl exerciret hat, dem werden die hier so oft vorkommende Griffe zu *h* und zu *fis* mit der Tertia maiori nicht mehr fremde und unbekant seyn; einem andern aber möchte diß Exempel aus *h moll* ziemlich schwer vorkommen; man lese hiebey den ganzen 7ten und 8ten §phum dieses Capitels, sie gehören beyde wieder hieher, wie auch die Anmerkungen des 12ten §phi. Daher will solches hier nicht wiederholen. Ich habe bey der Information bey vielen Discipeln angemerkt, daß ihnen *h moll* recht fatal gewesen, nicht nur wegen des Griffes zu *h* und *fis*, sondern auch wegen der Ausweichung desselben.

wegen der Ausweichung in *fis moll*, darin der Accord zu *cis* mit der grossen Terzie vorfällt.

Hier haben wir eine Ausweichung in *fis moll*, als welches man im 15ten Tact an dem * vor *e*, welches *eis* (auf unserm Claviere *f*) heißt, man nimt statt der natürlichen Terzie *e*, die Tertiam maiorem *eis* zu *cis*, nebst der vollkommenen Quinte *gis* (vide pag. 110. die 4te Anmerk.) also:

eis
cis
gis, lauter Töne, die durch ein * um einen halben Ton sind erhöhet

wor-

worden, und im 18ten und 19ten Tact, allwo die Quinte *gis* oben lieget, *gis* *eis*. *cis* Dieser Griff möchte bisher noch ein wenig unbekant gewesen seyn, darum mache man sich ihn recht bekant. Weil übrigens im ersten Theil des Clavier-Spielers das ganze XIte Capitel des IVten Abschnitts von den dreyen Haupt-Accorden handelt, und auch daselbst §. 7. alle Accorde in Noten ausgesetzet sind, so weise einen Liebhaber dahin, um sich im Nothfall daselbst Raths zu erholen.

§. 18. Es ist mir dieses Capitel unter den Händen gewachsen, und ziemlich lang gerathen; deswegen habe der Exempel auch nicht mehr hersetzen wollen; in diesen 6 Exempeln kommen die gebräuchlichsten Accorde hinlänglich vor; wer nun aus dem ersten Theil die darin pag. 190 vorkommende 6 Lieder und dann diese 6 Exempel so geübet hat, daß er einen ieden Accord leicht und geschwinde treffen kan, der mag glauben, daß er schon ein wichtig Stück vom General-Baß gelernet, und daß er die andern Griffe, wobey sich eine 6, 7, 9 2c. findet, gar bald werde machen lernen; nur recommendire einem Liebhaber, iederzeit acht zu haben, und zu sehen, was er unter seinen Accorden vor einen Haupt-Accord iedesmal habe, ob nemlich die Quinte, oder die Terzie, oder die Octave oben im kleinen Finger liege, damit diese drey Intervalla ihm recht bekant werden, und er seine Accorde nicht bloß nach dem Gehör machen lerne. Wolte etwa einer diesen meinen Aufsatz bey der Information gebrauchen, und seinen Discipel noch weiter in den Accorden, welche in fremden Ton-Arten vorkommen, üben, so könte man unmaßgeblich die 6 Lieder des ersten Theils in andere Töne transponiren, und zwar N. 1. aus *as dur*, N. 2. aus *es dur*, N. 3. aus *a dur*, N. 4. aus *c moll*, N. 5. aus *f dur*, und endlich N. 6. aus *b moll*. Hiedurch würde einer recht fertig werden, die Accorde geschwinde treffen zu lernen, und grossen Nutzen davon haben. Nun ist es Zeit, von den andern Intervallen und ihren Griffen auch zu handeln.

Vortheile, die aus diesen 6 Exempeln zu ziehen.

Worauf vornemlich dabey Acht zu haben.

Wie man sich noch weiter in den Accorden üben kan, durch eine Transposition in fremde Ton-Arten.

CAPVT IX.
Von der Sexte.

§. 1. Wir haben anietzo von der Sexte, als der andern unvollkommenen Consonanz, zu reden, da wir denn zeigen wollen: wie mancherley die Sexte sey, wie sie zu erlernen, und wie sie gemeiniglich die Terzie und Octave zu ihren Neben-Ziffern habe.

Von der Sexte.

§. 2. Wir haben Cap. IV. §. 5. 6. gesaget: daß die Sexte die zweyte unvollkommene Consonanz sey, und daß sie von der Quinte und Octave,

Sie ist eine unvollkommene Consonanz.